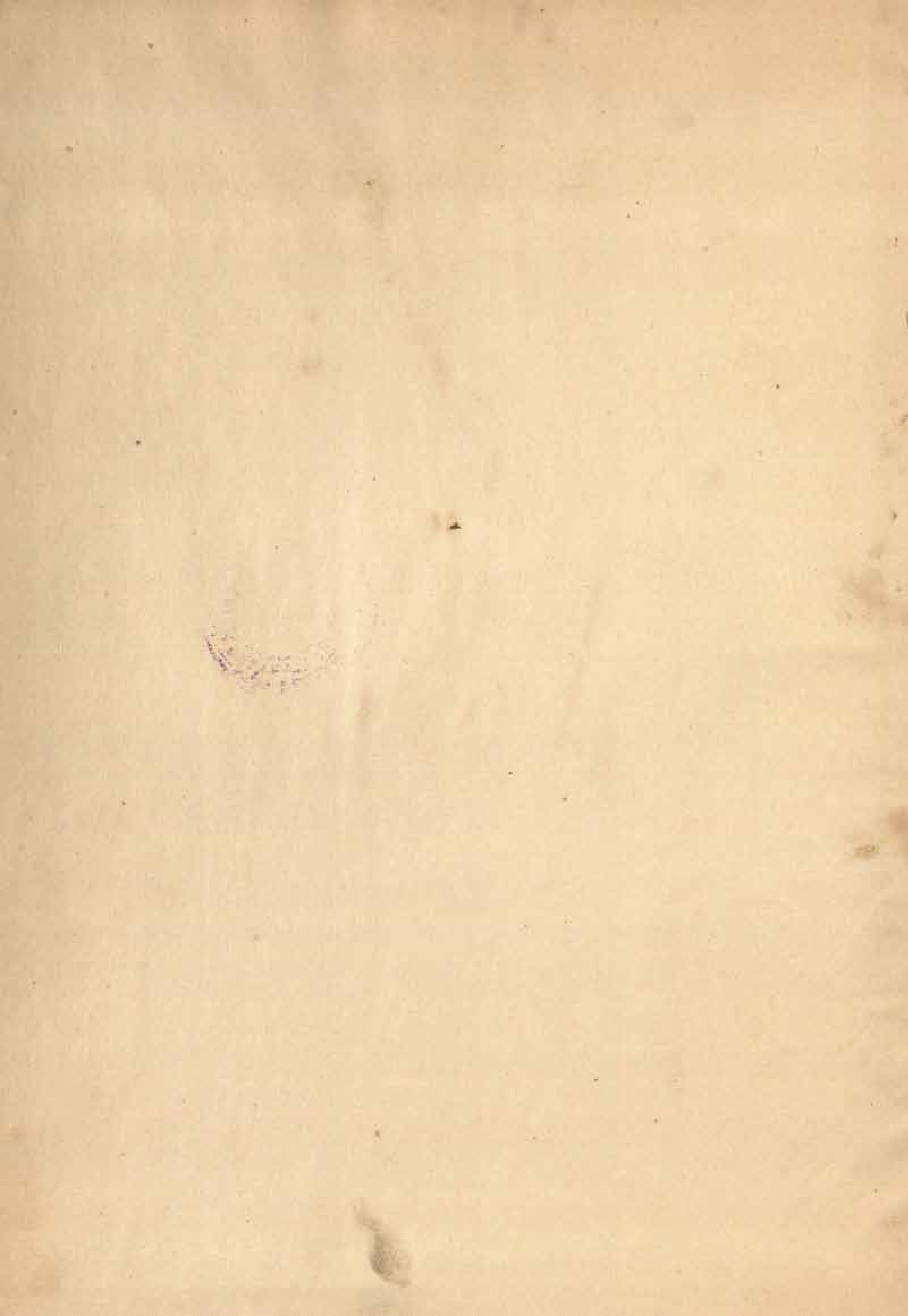
GOVERNMENT OF INDIA
DEPARTMENT OF ARCHAEOLOGY
CENTRAL ARCHAEOLOGICAL
LIBRARY

CALL No. 901.05/Dja
31968

D.G A. 79.



A435

DJÅWÅ

TIJDSCHRIFT VAN HET JAVA-INSTITUUT

ONDER REDACTIE VAN

R. A. Prof. Dr. HOESEIN DJAJADININGRAT, Dr. G. W. J. DREWES,

J. KATS, S. KOPERBERG EN M. SOERIADIRADJA

31968





ACHTSTE JAARGANG

1928

901.05
Dja

(102)

A435

SECRETARIAAT VAN HET JAVA-INSTITUUT

KADIPALA, SOERAKARTA.

CENTRAL ARCHAEOLOGICAL
LIBRARY, NEW DELHI.
Acc. No. 31968
Date 12.7.57
Call No. 901.05/Dja

INHOUDSOPGAVE VAN DJÅWÅ
JAARGANG VIII, 1928

LIJST DER PLATEN.

DJÅWÅ

TIJDSCHRIFT VAN HET JAVA-INSTITUUT

ONDER REDACTIE VAN:
Professor Dr. RADEN ARIA HOESEIN DJAJADININGRAT,
Dr. G. W. J. DREWES, J. KATS, S. KOPERBERG
en M. SOERIADIRADJA

Aflevering 1 en 2 **8e Jaargang**

INHOUD:

De postkwitanties tot inning der contributies over het jaar 1928 zijn 1 Mei jl. toegezonden; den leden van het Java-Instituut wordt dringend verzocht hunne contributies te willen voldoen. — De Administratie.

DR. G. P. ROUFFAER †

Een schijnbaar eindeloos lijden, getorst met onuitputtelijke energie, heeft toch een voor ons onverwacht einde genomen: de kranten brachten het bericht, dat Dr. Rouffaer is overleden.

Men zal van mij in dit tijdschrift geen uitvoerige levensschets verwachten; een „monumentum aere perennius zullen anderen, die hem langer en beter kenden, in zijn geliefde „Bijdragen" hem stichten. Hier past mij slechts eene eere-saluut en een hommage aan den doctor honoris causa, wiens doctorsbul niettemin meer verdiend was dan die van menig doctor ordinarius. Want was dat gelukkig gebaar niet bedoeld te zijn een erkenning en belooning van Rouffaers reëele verdiensten tenopzichte van de jonge, ontwakende belangstelling voor Indiës cultuurschatten aan den eenen kant en van de groote stuwkracht, die van hem uitging inzake zuiver wetenschappelijk onderzoek aan den anderen kant?

Zooals de lezers wellicht reeds zullen weten, lagen Rouffaers studiën op het gebied der kunsten; begonnen in de musea, voltooide hij ze in de landen zelf, waar zij waren opgebloeid. Aldus kwam hij ook naar Indië en bleef er vier jaren lang, wat, bij een man als hij was, vol enthousiasme, gewapend met een geweldig speurvermogen en een vlijmscherpen blik, hetzelfde beteekende als het dubbele bij meer gemiddelde krachten. Daarenboven kwam hij voorbereid door een uitvoerige museumstudie, wat tijdverlies in den aanvang voorkomt. In Holland teruggekeerd schreef hij zijn bekende artikelen en studies over kunstnijverheid in het algemeen, later over oude kunsten en oude geschiedenis van Java en Sumatra in het bijzonder; zijn brillant Gids-artikel over de Monumentale kunsten op Java is langen tijd een richtsnoer geweest voor hen, die bij het bepalen van hun houding tegenover die vreemde, wonderlijk aandoende kunst steun behoefden. De lijst zijner geschriften, die straks in de Encyclopaedie van Nederlandsch-Indië zal verschijnen, zal lang en daaronder hetgeen hij voor dat werk zelf schreef zeker niet het minste zijn. Zijn verzamellust van feiten maakte elke pagina, die hij neerschreef, tot een klein museum, waarin vooral te vinden was, wat niemand totnogtoe had opgemerkt of de moeite waard geacht er een blik op te slaan, doch dat nu, gerangschikt tusschen verwante feiten, in belangrijkheid aanzienlijk won. En door de zalen van dat museum leidde het snoer van den onderlingen, liefst historischen samenhang tot de climax en apotheose; want theatraal kon Rouffaers gebaar, maar ook zijn woord zijn.

Maar niet alleen moeten wij hem dankbaar zijn voor deze „Magazijnen van Wetenschap", doch ook en vooral voor de scherpzinnigheid en moed, waarmede hij den band tusschen het oude en het nieuwe Java, het oude en het nieuwe Soematra wist te leggen, een band, waardoor het heden belangrijker en het verleden minder overdreven voorkomt. Zonder zelf zich daarvan wel goed bewust te zijn geweest, gaf hij het antidotum tegen romantische archaeologie en kunsthistorie in zijn welkome verwijzingen naar het nuchter Heden, dat de vorsten uit de gouden sfeer van Duizend-en-een-nacht wegrukt, om ze te plaatsen op de steenen vloeren van houten penḍâpâ's.

Er lag iets geniaals in de wijze waarop Rouffaer, hetzij in gesprekken, hetzij in geschriften, met klem en nadruk, en zijn lezer of toehoorder geen oogenblik loslatend, gewaagde conclusies trok, die voorloopig niemand zonder meer durfde aanvaarden, ja, die den zeker gaanden vakman soms een glimlach op het gelaat tooverden, doch zoo vaak veel later als volkomen juist konden worden getoetst aan nieuw verkregen gegevens. Hij had vanuit zijn hooggelegen kamer in de Van

Bleiswijkstraat in den Haag een ruimer blik over het verleden van deze landen dan menigeen ooit gehad heeft, die lange jaren tusschen de nazaten van die Ouden rondwandelde. Zijn studies van de Klassieken van Europa richtten zijn blik in het Oosten; was het wonder, dat hij ook hier de klassieken zocht en vond? Doch zijn groote liefde voor de europeesche Middeleeuwen bezorgde hem tevens een ruimer blik in en een grooter waardeering voor het typisch middeleeuwsche in de oude en de huidige culturen van den Archipel.

Maar Rouffaer deed meer dan bewonderen alleen. Ik zal nimmer den dag vergeten, dien ik voor mijn vertrek naar Indië onder zijn hoede doorbracht, te midden van zijn stapels aanteekeningen, zorgvuldig bewaarde kranten, overdrukken, brieven en andere gegevens, die door de zorgvuldige liefde, waarmede hij ze verzamelde, hanteerde en bewaarde, tot kostbare schatten werden, waarvan men zich gelukkig prees mede te mogen genieten. Een lange lijst van reeds lang te voren bijeengegaarde vraagpunten en raadgevingen lag gereed en de enthousiaste behandeling daarvan bracht in enkele uren meer verlangen en enthousiasme bij dan lange jaren van boekenstudie zouden hebben kunnen doen. Zoo werd Roufffaer tot mentor; helaas verhinderde zijn voortdurend slechter wordende gezondheidstoestand ons jongeren daarvan het volle profijt te trekken.

Rouffaers geschriften op het gebied der oudheidkunde van den Archipel waren als wervelwinden; de eerste indruk was verbijsterend en men hield zijn hart vast bij het zien van de verwoestingen, die onder gedegen en veilig gewaande opvattingen werden aangericht. Doch als de eerste schrik voorbij was, bleek de archaeologische atmosfeer te zijn opgeklaard en ademde men zuiverder, vooral ruimer. Dan zag men eerst, dat zijn blik ver over de schuttingen en heiningen die wij als den wetenschappelijk vaststaanden horizont hadden leeren beschouwen, was heengegleden en dat hij in heilig enthousiasme het kleine en bekrompene neersloeg om een nieuwen, weidscher horizont te laten aanschouwen; of deze horizont wel de ware was, doet daarbij weinig terzake. Immers, welke horizont is de eenig juiste? Eerst het besef van de betrekkelijkheid daarvan en de gerechte twijfel aan de absolute juistheid van het op gezag aanvaarde doet ons voorwaarts gaan. In dat onbeschroomd voorwaarts gaan was hij onze voorman.

Vanuit Soerakarta, de stad, waar hij het hart van Java heeft beluisterd, moge deze hulde aan den mensch Rouffaer gesproken worden namens velen, die hem dankbaar zijn. En daaronder zullen die Javanen, die den moed hebben gehad uit het sprookjesachtig verleden af te dalen tot de waarachtige studie van hun oude cultuur, niet de minste zijn.

W. F. Stutterheim.

Soerakarta, Februari 1928.

TENGGER EN TENGGEREEZEN

door

J. E. JASPER.

Hoofdstuk VII.

De Tenggerees en zijn omgeving.

Wat hun uiterlijk betreft, gelijken de Tenggereezen op gewone Javanen van de stranddesa's; wie veel in Tenggersche streken is geweest, kan opmerken, dat zoowel mannen als vrouwen over het algemeen een zwaarderen lichaamsbouw hebben dan de landgenooten van de vlakte, hetgeen vermoedelijk deels is toe te schrijven aan het klimaatsverschil en de meerdere lichaamsbeweging, welke de Tenggereezen gewoon zijn te nemen. De vrouwen hebben een breed rond gezicht, vaak met vrij sterk ontwikkelde jukbeenderen, welke duidelijk zichtbaar zijn door den tengevolge van de bergkoude ontstanen blos op de wangen.

,,Als Indonesier gehören sie im anthropologischen Sinne zu den älteren d.h. reineren Stämmen'', aldus Dr. J. H. F. Kohlbrugge in zijn opstel: Die Tenggeresen (Bijdragen Koninkl. Inst. voor Taal-, Land- en Volkenk. v. N. I. 6e Volgreeks IX, 1901). ,,Man nimmt nämlich an, dasz die mehr langköpfigen Indonesier eins den Malaiischen Archipel bewohnten und sich erst später mit einer breitköpfigen Rasse der ,,Maleischen'' innig mischten''. Ongetwijfeld behooren zij tot den oudsten Indonesischen stam van Java, en daar in de Hindoejavaansche periode de rasvermenging van de in het gebergte afgezonderde Tenggereezen met Hindoes vermoedelijk gering is geweest, toonen zij nog den vrij forschen lichaamsbouw, welke het kenmerk geweest moet zijn van de oude Javaansche bergbewoners.

De Tenggerees leidt een vrij sober leven en is arbeidzaam. Gewoon, om vroeg op te staan, trekt hij met vrouw en kinderen zoodra mogelijk naar het veld; het is gewoonte, dat ook de Tenggereesche vrouw veldarbeid verricht.

Waar de bouwgronden ver van de bewoonde kom der desa gelegen zijn, blijft de familie soms maanden lang een eentonig bestaan voeren in de eenzaamheid van het te bewerken, te beplanten en te bewaken terrein, dat dan nog vaak gevormd wordt door zware berghellingen. In een primitief bamboezen hutje levend, verricht men overdag het werk, dat noodig is; en eerst als de aanplant aan zich zelf kan worden overgelaten of het gewas geoogst is, keert het gezin naar de vaste woning in het dorp terug.

Als bergbewoners kunnen de Tenggereezen groote afstanden te voet afleggen over zwaar geaccidenteerd berggebied; zoo loopen b.v. landbouwers van Tosari, om met den verkoop van groenten een kleinigheid te kunnen verdienen, naar de hoofdplaats Pasoeroean, om den volgenden dag te voet naar het 6000 voet hoog gelegen dorp terug te keeren.

Groote afstanden worden in étappes afgelegd; hier en daar in een gehucht of op een plateau bevindt zich een kleine waroeng, welke den groentenverkoopers, die meestal vrij zware vrachten dragen, tot pleisterplaats dient. Daar rusten zij dan op hun verre tochten even uit of nuttigen zij hun sober maal. Wordt er 's nachts niet verder geloopen, dan slapen de reizende verkoopers, gehuld in hun saroeng, bij het smeulende vuur of de warme asch onder een desa-gardoehuisje.

De Tenggereezen hebben over 't algemeen de gemoedelijkheid, bescheidenheid en gastvrijheid van bergbewoners, welke goede eigenschappen wat minder op den voorgrond treden in de streken, die vaak door vreemdelingen worden bezocht.

Bovendien zijn zij vrijmoediger dan de Javanen van de vlakte. Hun naïveteit en gemoedelijkheid komen tot uiting o.m. in het aardige gebruik van de samenspraken bij huwelijksplechtigheden, het behandelen van raadsels bij het Karofeest, de wijze, waarop zij vroeger de Inlandsche bestuurshoofden aanspraken, namelijk met bopo (bopo wedono, bopo boepati). Werkt de vrouw dus gewoonlijk mede op het veld, ook thuis kan zij drukke bezigheden hebben, zoo b.v. met het stampen van mais.

De in sommige geschriften over Tenggereezen voorkomende mededeeling, dat men vroeger rijst op een buffelhuid stampte, acht ik niet juist. De Tenggereesche vrouw stampt nu mais op een buffelhuid (gedjoggan), echter alleen, wanneer de maiskolven ontkorreld moeten worden, dus wanneer de maiskorrels (koetillan) losgestampt moeten worden; dit heet gantang, in tegenstelling van ngetjros, d.i. het fijnstampen der maiskorrels, waarvoor altijd een stampblok gebruikt wordt.

De Tenggerees houdt van gezelligheid; dit blijkt o. m. uit zijn neiging, om bezoeken af te leggen, feesten bij te wonen, welke in ver afgelegen desa's gegeven worden.

Het dansen der meisjes op gamelanmuziek was vroeger niet verboden en werd uitgevoerd bij bruiloften en op het Karofeest. Beroepsdanseressen (ronggèng) zijn in het Tenggergebied onbekend, en de wajang-poerwo-vertooningen zijn er bepaald verboden, omdat in de wajangverhalen de poro sepoeh genoemd worden (waartoe men ook goden en heiligen rekent). De Tenggerees gelooft namelijk, dat door het geven van zulke voorstellingen onheil over land en volk zal komen, een hevige wind het gewas zal vernielen, enz. Bij den Mohammedaanschen feestdag na afloop van de vastenmaand toonen de Tenggereezen hun hartelijkheid en hun zin voor gezelligheid, door naar familieleden of goede kennissen, die palen ver in het laagland wonen, wat groenten te brengen, welke zij gekweekt hebben, en zij zijn voldaan, wanneer zij voor korten tijd in den kring van die familieleden of kennissen mogen toeven.

,,Vele Moslemin schatten hem (den Tenggerees) hoog, omdat op zijn woord kan worden staatgemaakt, en in tal van huizen is hij een welkome gast, daar hij niet verzuimt, om bij voorkomende feestelijke gelegenheden wat aardappelen, kool, uien, enz. als kleine attenties, die de vriendschap onderhouden, mede te brengen en op het altaar dier vriendschap te offeren''. (Rapport van Ch. E. Bodemeijer in Tijdschr. voor Ind. Taal-, Land- en Volkenk. deel XLIII 1901, blz. 329).

De vuurhaard is het centrum van de huiselijke gezelligheid in een Tenggersche woning. Als de man in huis een strootje moet aansteken, dan zal hij, ook al heeft hij een doosje lucifers in zijn zak, dat doen aan het vuur van den haard, waarbij hij opzettelijk zoo lang mogelijk blijft treuzelen.

Wie meent, dat de Tenggerees een koukleum is en daarom de warmte van het vuur zoekt, vergist zich. Iedere toerist, die het ± 8000 voet hoog oploopende bergland bezoekt, zal verbaasd staan over de vrij luchtige wijze, waarop desalieden in dit koude klimaat gekleed zijn. Een dun katoenen buis is alles, wat de man tot bedekking van het bovenlichaam draagt; soms ziet men 's morgens knapen met een geheel bloot bovenlichaam loopen, een saroeng als een bandelier losjes over een schouder dragend. Vaak neemt men een dunne saroeng mee, om deze 's morgens vroeg als een soort deken te ge-

bruiken, waarmee men het bovenlichaam bedekt.

Mannen, vrouwen en kinderen zijn dikwijls reeds om 4 of 5 uur 's morgens buiten, om tijdig de verre pasar te kunnen bezoeken; op pasardag is er 's morgens heel vroeg in vele desa's al een druk vertier.

Enkelen beweren, dat de Tenggereezen het met de zedelijkheid niet nauw nemen; dit is onjuist. Gevallen van onzedelijkheid kunnen zich natuurlijk wel hebben voorgedaan in druk bevolkte en door vreemdelingen vaak bezochte streken, maar over het algemeen heeft men in de bergdesa's degelijke opvattingen over moraliteit.

Overspel komt in de Tenggereesche desa's zelden voor. Ook acht men uitgesloten, dat een jongeling op de verloofde van een ander verliefd wordt en haar liefde tracht te winnen.

Zaken om vrouwen of in verband met sexueele neigingen zijn in Tenggerstreken schaarsch.

De Tenggereezen zijn zuinig. Al wat zij verdienen bij den verkoop van land- en tuinbouwproducten, wordt gespaard, en later benut tot verbetering van de woning. Van vele Tenggersche woningen in en om de berg-centra van handel en verkeer zijn de zinken en pannen daken, gelegd ter vervanging van bamboe en atap, gemakkelijk betaald uit de met den handel in mais, groenten en aardappelen verkregen winst.

Als landbouwer plant de Tenggerees rijst, djagoeng, koffie, aardappelen, groenten, djarak en wat tarwe (onder den naam van terigoe bekend). Aangezien het hoofdvoedsel uit djagoeng bestaat, is de Tenggerees mais-verbouwer bij uitnemendheid. Hij ziet er niet tegen op, zware berghellingen, welke het maken van terrassen moeilijk maken, te beplanten.

Een eigenaardigen aanblik levert een beplante bergwand op door zijn lage gewassen, waartusschen tjemara-boomen zich bevinden als veld-grenzen en waarover kleine, smalle paden loopen, welke gewoonlijk aan weerskanten met laag struikgewas (ketjoeboeng) worden afgehaagd, om afspoeling van den grond te voorkomen. De aanplant strekt zich soms uit over inmense wanden, van den hoogsten bergrug tot in de diepte van het ravijn. 's Morgens, als er op die hellende terreinen gewerkt wordt, hoort men van wijd en zijn het gezang der knapen en meisjes, die bezig zijn met het verzorgen van den aanplant of met het oogsten van het gewas.

In de buurt van Soekapoera b.v., waar het gebergte hier en daar steenachtig is, ziet men op de toppen van moeilijk toegankelijke, kale kegels of op de ruggen van bergkolossen kleine landbouwersnederzettingen, waarvan de primitieve woninkjes, de schrale maisvelden en de weinige boomgroepen vreemd en hoog tegen de lucht afsteken.

Uit den aard der zaak kan het veld niet anders dan met de patjoel bewerkt worden; ook vrouwen doen aan dezen arbeid mee.

Vóór het bewèrken van het veld wordt er thuis eerst een klein offermaal gegeven van sekoel liwet (op een bijzondere wijze bereide rijst) en ajam panggang (geroosterde kip), van welke gerechten een tamping of schaal naar het veld gebracht wordt. Bij dat offermaal is de doekoen tegenwoordig, die een gebedsformulier opzegt en van de gerechten een aandeel krijgt (wedjani).

Bij den oogst wordt een eigenaardig gebruik in acht genomen. Is de neptoe (het berekeningscijfer bij voorspellingen enz.) van den dag, waarop voor het eerst geoogst zal worden, b. v. 14, dan zal de landbouwer op dien dag voor het eerst niet meer dan 14 bossen (ontong) mais tegelijk oogsten; daarna wacht hij vier dagen, voordat hij met den oogst voortgaat.

Op den eersten dag van den oogst wordt er op het veld wierook gebrand.

De Tenggereezen zijn niet alleen echte maisplanters, maar goede woudontginners. Indien gij een stuk ondoordringbaar woud wilt laten bebouwen, draag dit dan den Tenggereeschen ontginner-landbouwer op; het werk is hem toevertrouwd en de praktische bekwaamheid daarvoor is van geslacht op geslacht op hem overgegaan.

Hij weet in ontstellend-korten tijd een bosch te devasteeren; hij is met zijn geringe levensbehoeften, zijn gezonde spierkracht, zijn taai uithoudingsvermogen een eerste-klas-ontginner van geaccidenteerd woud.

Hij kapt, brandt, legt vuren aan, die alle restjes van boschleven dooden en vernietigen. Met zijn patjoel schraapt hij aarde weg; hij maakt hier en daar kleine terrasjes, laat de regen het terrein verder egaliseeren, neemt het werk van de natuur weer over en brengt boomstammen of plant hagen op de plaatsen, waar hij aard-afkalvingen wil voorkomen.

Ook met de groententeelt hebben de Tenggereezen goede verdiensten; zij brengen behalve groenten, ook veel aardappelen en uien naar de kustplaatsen of staan in relatie met de Tenggereesche groentenhandelaren (toekang sajoeran), die zich in eenige belangrijke desa's van het gebergte gevestigd hebben.

Hoe gaan de Tenggerees en de Tenggereesche vrouw gekleed?

Wat de kleeding en de sieraden betreft (de vrouw draagt wel eens binggel of voetringen, anting-anting of oorbellen, gondèl of oorhangers, soeweng of oorknoppen, toesoek kondé of haarwrongspelden, gelang of armbanden, kaloeng of halskettingen, enz.) merkt men weinig of geen verschil op met de mode van de vlakte in Oost-Java; alleen zijn de sieraden van de Tenggereesche veel eenvoudiger en worden zij minder vaak gebruikt.

Als de vrouw op het veld werkt, bindt zij zich een doek om het hoofd, om te voorkomen, dat het haar bevuild wordt door opspattende modder. Rijdt zij te paard — en dit wordt door Tenggereesche vrouwen veel gedaan (op een mannenzadel), vooral wanneer zij verre tochten maken, zoo b.v. naar den Bromo bij gelegenheid van het Kasadafeest —, dan heeft zij ook een broek aan.

De oudsten herinneren zich nog, dat vroeger algemeen door den man werd gedragen: de takwa d.i. een buis van echt Javaansche snit, de eene rand aan de voorzijde recht over den andere, of de beskap, eveneens een buis, waarvan de eene rand met een slip schuin over de andere liep, terwijl de vrouwen algemeen de koelambi koeroeng droegen, een hemdachtig lang buis, dat men over het hoofd moest aantrekken.

Deze kleedingstukken, waarvoor het goed in de vlakte geweven en blauw geverfd werd, — voor zoover bekend, hebben in den Tengger nooit weverijen of blauwververijen bestaan; de bodem is voor katoen- en indigocultuur ongeschikt —, zijn nu vervangen door een kort katoenen buis voor de mannen en een badjoe van bloemetjeskatoen voor de vrouwen.

Voorts dragen de mannen als benedenkleed een korte broek of katok en de vrouwen een saroeng, welke kleedingstukken met een band, gordel of rijgtouw worden vastgemaakt.

Dikwijls hebben de mannen nog een saroeng bij zich, welke zij als een kort kleed om het middel binden of als een soort deken om de schouders dragen.

Wie de oude, groote dorpen in het Tenggergebied bezoekt, zal dadelijk kunnen opmerken, dat zij met overleg aangelegd zijn; zooveel mogelijk zijn plateaus uitgekozen en heeft men rekening gehouden met verschillende omstandigheden: aanwezigheid van water, mogelijkheid van terrassen-aanleg, toegankelijkheid van verschillende zijden, beschutting tegen den wind, enz.

De woningen staan dicht naast elkaar, en er zijn tal van kleine wegen gemaakt ter onderlinge verbinding van verschil-

lende deelen van het dorp. Op enkele plaatsen is over de voornaamste wegen een gardoe- of wachthuisje opgericht, waar men des nachts een vuurtje brandt en dat voor reizende desalieden tot tijdelijk nachtverblijf dient.

Bovendien zijn de huizen van de hoofd- of moederdesa (kradjan) in een van wegen en paden doorsneden dicht complex bijeen; de gehuchten (padoekoehan), vaak zichtbaar uit het dorp, liggen soms op groote afstanden van elkaar en zijn over lange, kleine wegen te bereiken, welke over zware hellingen in bochten en slingeringen zijn aangelegd. Waar de paardenwegen te steil zijn, heeft men daarin treden uitgekapt, om te voorkomen, dat de rijdieren bij het klimmen of dalen uitglijden, wanneer de regens die wegen glibberig hebben gemaakt.

Goed looper en klimmer als de Tenggerees is, maakt hij gaarne gebruik van de z. g. verkorte paden, welke groote bochten of slingeringen afsnijden en over hellingen gaan, die door rij- en vrachtpaarden niet begaan kunnen worden.

Zoo kan men b. v. het gehucht Wonosengkoro zeer duidelijk uit de moederdessa Ngadiredjo zien liggen op den hoogen rug van een bergkolos aan de overzijde van een diep ravijn, maar een slechts stapvoets te maken tocht te paard van de kradjan naar het gehucht duurt bijna een uur.

Zondert men het uit vroeger oerwoud overgebleven geboomte van de pedanjangans (geesten-verblijfplaatsen) en de tjemara's, die hier en daar nog zijn blijven staan, uit, dan is de kom van het Tenggersche dorp nagenoeg geheel boomloos.

Water haalt men met bamboekokers uit de bron of uit het beekje in het ravijn, of voert men zoo mogelijk met behulp van een leiding van doorgespouwen bamboes naar het dorp.

Over het algemeen is er echter in het Tenggergebergte weinig water te vinden; de bronnen hebben er een vrij geringe capaciteit. In vele dorpen is 't moeilijk om spoelwater te krijgen, waarvan het gevolg is, dat er de hygiëne te wenschen overlaat.

Uit gebrek aan privaten op de kleine erven, is de Tenggerees gewoon zijn behoefte te doen in het ravijn, of aan den kant van eenzame, kleine wegen, bij afgeschreven koffietuinen, enz. Versche mest uit paardenstallen wordt zoodra mogelijk over een gedeelte van het veld uitgespreid.

Faecaliën van rij- en vrachtpaarden blijven dicht of ver van de dorpen op de wegen liggen. Het gevolg van het een en ander is, dat er in bepaalde perioden in sommige druk bezochte of bewoonde desa's een vliegenplaag heerscht.

Verbetering in die toestanden is niet gemakkelijk in verband met allerlei omstandigheden, zooals: de opvattingen der bevolking, de terreingesteldheid, de gebrekkige mogelijkheid van afvoer van faecaliën, de schaarschte van drink-, bad- en spoelwater, maar zal wellicht voor een deel gevonden kunnen worden in den aanleg van septic tanks en het in gebruik stellen van verbrandingsovens.

Al doen de Tenggereezen niet veel aan hygiëne in 't algemeen en lichaamshygiëne in 't bijzonder [1]), toch is de gezondheidstoestand onder hen uitmuntend, hetgeen natuurlijk voor een groot deel moet worden toegeschreven aan het gezonde bergklimaat [2]), de reine berglucht en aan het feit, dat de Tenggereezen gedurende het grootste gedeelte van den dag in de vrije natuur zijn.

Dr. Kohlbrugge heeft gedurende zijn langdurig verblijf te Tosari kunnen constateeren, dat van alle ziektegevallen, welke hij onder zijn Tenggereesche gratis-patiënten heeft behandeld, slechts

---

1) Zij baden of wasschen zich zelden; zoo b.v. baden zij zich in de week of woekoe Galoengan, waarin een bad een min of meer ritueel gebruik is.

2) Junghuhn heeft berekend, dat in de Tengger-zône van 5000 à 6000 voet hoogte de jaarlijksche, zeer gelijkmatige en in verschillende maanden van het jaar bijna onveranderlijke temperatuur 63.5 – 66.7° Fahrenheit bedraagt.

10% catarrhale aandoeningen van de ademhalingsorganen en 0.5% longontsteking voorkwamen, terwijl tuberculose en scrofulose er onbekend zijn [1]).

De absolute immuniteit der Tenggereezen voor tering verklaart de heer Kohlbrugge als volgt: ,,Ils (les Tenggerois) ont le sang pur; ils respirent l'air pur des montagnes, qui entre librement dans leurs cabanes, entreouvertes jour et nuit. Le vent souffle à travers les murs de bois et les toits d'herbe, un air fraix et délicieux, qui rappelle aux Européens les doux jours de printemps ou d'automne de leur patrie''.

De vermenging met Madoereezen en Javanen heeft zich vooral uitgebreid in de laatste jaren, waarin het Tenggergebied als de belangrijke schuur van voedselvoorraden een grooten invloed heeft uitgeoefend op het handelsverkeer, zoodat er van het ,,zuiver bloed'' der bergbevolking in tal van desa's geen sprake meer is en het wellicht voor den geneeskundige van belang is, om na tegaan, in hoeverre de immuniteitsfactoren zich hebben gewijzigd.

Venerische ziekten zijn er geïmporteerd; blijkens berichten van oude schrijvers waren dergelijke ziekten er vroeger geheel onbekend.

Het Tenggergebied, zoowel in de lagere als in de hoogere regionen, is eveneens bezocht geweest door longenpest, welke, dank zij de toegepaste afsluitings- en isoleeringsmaatregelen, spoedig kon worden onderdrukt, hoewel het dicht bij elkaar staan der desawoningen de bestrijding dier ziekte niet gemakkelijk maakte.

Aan de oprichting van de Tenggersche woning zijn eenige gebruiken verbonden. Eerstens moet de doekoen een goeden dag voor de eerste oprichting zoeken door tellingen met behulp van de papan [2]).

Zijn de hoofdstijlen (soko) opgericht, dan worden ze van boven met de djarit moelia belegd, gewijde stukken rood en wit goed, welke door sommige doekoens in een tasch worden bewaard; de twee Oostelijke stijlen worden met witte doeken, de twee Westelijke stijlen met roode doeken belegd. Bovendien behangt men de stijlen met koepat (korfjes van klapperblad, waarin rijst is gekookt), lepet (langwerpige bundeltjes van blad, bevattende eeu lekkernij van ketan), pisang radja (een soort banaan) enz. Is het huis gereed, dan wordt er een offermaal gegeven.

De Tenggersche woning is vrij ruim, omdat er soms vele gezinnen in wonen. Zoo bestaat het gebruik, dat de pas getrouwde man, die geen eigen huis bezit, bij zijn schoonouders komt inwonen. De heer De Wolff van Westerrode trof in een huis te Ngadiwono 5 samenwonende gezinnen aan, behoorende tot 4 geslachten. (Aanteekeningen op Veth's Java in het Tijdschr. v. h. Koninkl.-Nederl. Aardr. Genootsch. Tweede serie, deel XII, 1895).

De Tenggersche woning bestaat uit een houten geraamte met een planken of bamboe omwanding [1]), en een dak van half doorgespouwen bamboes, welke over elkaar worden gelegd, beurtelings met de holte naar boven en met de holte naar beneden (toempang tindih). Zoo fungeeren dus die doorgespouwen bamboes als lange pannen; die met de holte naar boven zijn de gootjes, waarin het regenwater naar beneden stroomt; die met de holte naar beneden sluiten de openingen tusschen de randen der naast elkaar gelegen bamboes af en voorkomen dus, dat het regenwater doordringt.

Deze bamboe-daken zijn, toen bamboe in den Tengger schaarscher en schaar-

---

1) Dit geldt voor de patiënten in Pasoeroeansch Tengger.

2) Zie hierover de hoofdstukken: Priesters en hun attributen, en Tijdrekening en tijdruimten.

1) Vroeger waren de wanden ook wel van naast elkaar geplaatste boom- of boomvarenstammen, welke ruw bekapt en aan de buitenzijde van een laag alang-alang voorzien waren. (Zie De Wolff van Westerrode's Aanteekeningen op Veth's Java).



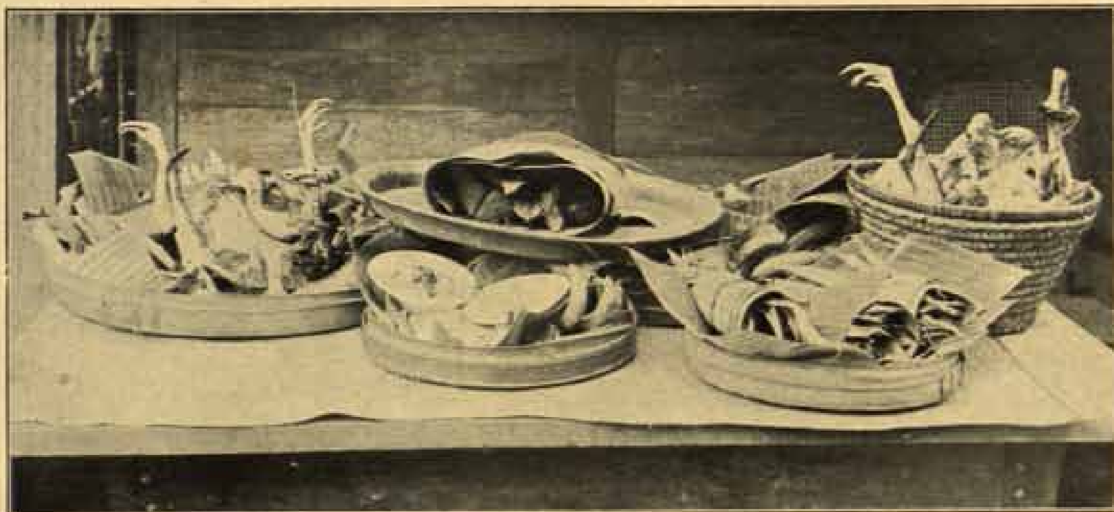
Foto: S. Satake, Tosari

Desa Wonokitri. Links op den voorgrond een sigirran (djagoeng-bewaarplaats).



Foto: S. Satake Tosari

Huizen in de desa Wonokitri.



Offeranden (pras walagara), welke gediend hebben bij een sedekah voor een huwelijksfeest in Tosari (afd. Pasoeroean).



Foto: S. Satake, Tosari.

Tjemarabosch op den weg naar den Penandjakkan.

scher werd [1]), door atap, en later voor de huizen der meergegoeden door daken van zink, blik, houten sirappen of aarden pannen vervangen.

Volgens het oud-Tenggersche gebruik moet het huis in de richting Noord-Zuid opgetrokken worden, met het front en de hierin aangebrachte deur naar het Oosten, maar tegenwoordig houdt men zich niet meer aan dat gebruik en wordt de woning geplaatst al naar gelang van den vorm of de ligging van het beschikbare erf.

Het huis, langwerpig, bevat aan den voorkant een houten deur, welke met een grendel aan de binnenzijde kan worden afgesloten. Slechts enkele, ouderwetsche huizen, zoo b.v. te Ngadisari, treft men nog aan, waarvan de gevel en het interieur met snijwerk zijn versierd.

Aan de voorzijde is tegen den wand een èmpèr of afdak opgericht, onder hetwelk een ambèn of bank wordt geplaatst, waarop de bewoners plaats nemen, als zij hun rusttijd buitenshuis willen doorbrengen.

Oude woningen hebben slechts een aarden vloer; in lateren tijd is in de huizen van gegoede Tenggereezen een planken vloer aangelegd.

Raampjes bevinden zich gewoonlijk in den achterwand van het huis, terwijl boven in de korte zijwanden eenige lucht- of lichtopeningen zijn aangebracht.

Eigenlijk is de woning één groot vertrek met een steenen of gemetselden vuurhaard, ongeveer ¼ van den lengteas-afstand op den blooten vloer zich bevindend, dicht bij de plaats, waar ook kleine vertrekken (gedongan) zijn gemaakt voor het hoofd van het gezin en zijn vrouw en voor de inwonende familieleden, een petoeron of kamertje voor een jong bruidspaar, kleine hokjes, tegen een wand gebouwd en aan de voorzijde van een gordijn voorzien.

1) Om in de groote behoefte aan bamboe in den Tengger te voorzien, zijn van bestuurswege uitgestrekte bamboetuinen in het Pasoeroeansche district Tengger aangelegd.

Het ruime interieur van een Tenggersche woning zou men kunnen onderscheiden in de gezellige verblijfplaats en de kale reserve-gebruikplaats. De gezellige verblijfplaats omvat ongeveer de helft van het huis, daar bevindt zich de vuurhaard, tevens keuken, met vlak er boven het bamboe-rak, dat men een hangend ijl lattenwerk zou kunnen noemen, de z.g. pogo, waar men dingen bewaart, welke door haardrook en haardwarmte geconserveerd kunnen worden, zoo b.v. trasi en andere ingrediënten, suiker, djagoeng, enz. [1]).

Reeds in 1785 werd het nut van den Tenggerschen vuurhaard opgemerkt. Adriaan van Rijck schreef er over: „Door dit gestadig vuurstoken vindt men in die huizen meesttijds zooveel rook, dat een Europees het er nauwelijks kan uithouden; hen verveelt het niet door de gewoonte; zij weten er dit nuttig gebruik van te maken, dat ze eerst gedolven Uijen en versch gesneden Jagons op zolders, die van bamboezen gemaakt, zich inwendig over het geheel huis uitstrekken, droogen en voor bederf bewaren" (Berigt wegens de zeden en gewoonten der Opgezetenen van den Bromo en bijgelegen volken op het eiland Java, getrokken uit een brief van den Heer Adriaan van Rijck, enz. in Verhandelingen van het Bataviaasch Genootsch. van K. en W. VIIe deel, 1814).

Latere schrijvers hebben de heiligheid van den primitieven Tenggerschen vuurhaard op verschillende wijzen voorgesteld. Domis beweert, dat de Tenggereezen opzettelijk banken bij den haard hebben geplaatst, om te voorkomen, dat vreemdelingen te dicht dien haard naderen. Raffles deelt mede, dat de Teng-

1) Door toepassing van de voorschriften betreffende de woningverbetering in het belang der pestbestrijding zijn in sommige desas de pogo's of rakken boven de vuurhaarden in Tenggersche woningen verdwenen.

gereezen 't zelfs als heiligschennis beschouwen, wanneer een vreemdeling den haard aanraakt.

Ysseldijk bericht, dat de Tenggerees verhuist, wanneer het haardvuur is uitgegaan.

Volgens Baron van Aylva Rengers mag het vuur van den haard nooit ophouden te branden en mag geen vreemdeling zich dicht bij deze plek ophouden. Alleen wanneer het huis geheel verlaten werd, liet men het vuur uitgaan.

Als een vreemdeling vuur noodig had, b.v. om een sigaar of een pijp aan te steken, mocht hij niet zelf het vuur uit den haard nemen, maar werd hem een brandend houtje door een der Tenggersche bewoners van het huis aangereikt.

Welke groote beteekenis de vuurhaard volgens de religieuze opvattingen van den Tenggerees heeft, blijkt o.m. uit het gebruik bij huwelijksvoltrekking, dat de bruid bij het bestrijken van verschillende voorwerpen met borèh, de hoofdstijlen en den haard van het huis niet vergeet, evenzoo uit het gebruik, om van tijd tot tijd ter herdenking van den vuurhaard een offermaal te geven, bestaande uit djenang poetih en djenang abang (djenang is een soort taaie, kleverige koek, gemaakt van meel en suiker).

Vlak bij den haard wordt op lage rakken het primitieve keukengerei opgesteld, zoodat de huisvrouw het bij de hand heeft; daar bevindt zich ook het houten blok voor het stampen van rijst of mais, de lange, holle bamboekoker (goembeng), waarmede de vrouw of de dochter het water uit de bron haalt, de ondo djaler (letterlijk: de mannelijke ladder of de ladder voor mannen)[1]), welke men b.v. gebruikt bij herstellingen van het woningdak.

In oude Tenggereesche woningen waren de wanden aan de binnenzijde met gordijnen behangen; langs die wanden waren breede rust- en slaapbanken voor de gasten geplaatst; tegenwoordig volstaat men met één groote en breede bank, welke dicht bij den haard geplaatst is.

De andere helft van het huis is kaal; soms ziet men daar in een hoek de materialen opgestapeld, welke noodig zouden kunnen zijn voor herstellingen of bijbouw, zooals houtwerken, zand, enz.

Het erf is gewoonlijk klein en boomloos. Waar àfgravingen of ophoogingen hebben plaats gehad, ziet men den buitenwand der verhooging gestut door of beschermd met tegen dien wand gespannen stukken hout, waardoor verzakking of afschuiving van aarde wordt voorkomen.

Soms zijn de woningen zóó dicht bij elkaar geplaatst, dat er van erven eigenlijk geen sprake kan zijn; elders zijn de erven van elkaar gescheiden door hagen van struiken en perzikboompjes; soms treft men op de erven kleine tuintjes van groenten en bloemen aan.

Op elk erf van een landbouwer, hoe klein het ook moge zijn, ziet men altijd een hoog stellage of rak, de z.g. sigirran, waaraan de van het veld geoogste djagoengkolven worden opgehangen. De sigirran bestaat uit eenige in den grond gestoken bamboes, waaraan stevige, horizontale latten worden bevestigd, en over deze latten hangt men dicht naast elkaar de ontongs of bossen djagoengkolven (een ontong bevat gewoonlijk 20 kolven), welke alle nog van de schutbladeren zijn voorzien. Daar de horizontale latten dicht boven elkaar geplaatst zijn en de sigirran vrij hoog is, ziet deze djagoeng-bewaarplaats, wanneer zij vol is, er uit, alsof zij een nette, dichte stapel is van op stokken gestoken maiskolven.

De sigirran is soms wel 6 M. à 8 M. hoog en wordt aan den top voorzien van een kort dak, rechts en links over den platten stapel uitstekend, waardoor voorkomen wordt, dat de regen in de aan

1) De ondo djaler is een bamboe, waarin holten gekapt zijn voor het plaatsen der voeten, de ondo èstri (ladder vóór vrouwen) is een ladder, bestaande uit twee bamboestaven, welke door sporten aan elkaar verbonden zijn.

de bovenste lat gehangen trossen doordringt.

Zoo nemen deze Tenggereesche open djagoengrakken slechts een zeer beperkte ruimte in; de mais blijft niettemin goed geconserveerd en wordt niet door de boeboek (klein insect, dat de djagoeng aanvreet en verpulvert) aangetast.

Zoo vormt de gevulde sigirran een in de lucht hangenden, dichten wand van maiskolven, welke den geheelen dag aan weer en wind blootgesteld is, en zelfs den regen kan verdragen, wijl het regenwater langs de gladde, stijve schutbladeren afglijdt. Zoo kan de djagoeng ongeveer een jaar lang bewaard worden, zonder dat zij bederft; door het zonlicht wordt zij minstens even goed geconserveerd als door keukenrook; en ook tegen de weinige vogels, welke er in den Tengger zijn, is ze veilig, omdat elke kolf nog door de schutbladeren beschermd is.

Telkens als de huisvrouw wat mais voor het voedsel noodig heeft, klimt de man op een ladder en haalt hij van de bovenste lat eenige bossen af, welke op de pogo of haardrak worden gedeponeerd.

Zoo zijn de sigirrans op de open erven van een dorp de uiterlijke kenteekenen van voedsel-overvloed of voedsel-schaarschte; vooral als men op een bergrug of berghelling staat en daardoor een overzicht krijgt over het beneden liggende dorp en over de sigirrans, kan men met één oogopslag zien, hoe het met de voedselvoorraden staat.

De Tenggerees houdt van zijn vee en is een goed veefokker.

De van regeeringswege toegepaste maatregel, om Hollandsch fokvee in te voeren en aan de desa's in gemeentelijk bezit te geven, heeft het nut gehad, dat de Tenggereesche melkkoeien een zekeren naam gekregen hebben en de Tenggersche veebezitters met den verkoop van het gefokte melkvee goede winsten hebben gemaakt.

Van de dieren, die in het huis of op het erf aanwezig zijn, noem ik het Tenggereesche paard [1]) en den Tenggereeschen hond; ik noem dat paard en dien hond Tenggereesch, omdat zij eenige opvallende eigenschappen hebben, welke bij dergelijke diersoorten van de vlakte niet worden aangetroffen.

Van het Tenggereesche paard kan worden gezegd, dat het een even goed bergklimmer is als zijn meester en even groote afstanden kan afleggen als de te voet reizende Tenggereesche landbouwer. Hageman noemt het kernachtig: „montagnard in zijn hart".

Of het als rijpaard dient, dan wel bevracht is met volle zakken aan weerszijden van het zadel, het neemt de hoogten der bergen en daalt de hellingen af even rustig, alsof het over de vlakke Zandzee loopt.

Is de helling zwaar, dan zijn hierin gewoonlijk treden uitgekapt, welker randen door inplanting van bamboelatten tegen afspoeling beveiligd zijn. Welnu, ook deze lange trap neemt het Tenggereesche paard met gemak, rustig de treden opklauterend en over groote keien stappend.

Het voortdurend zwaar stijgende pad van Tosari via den z.g. Spekkoek naar Ngadiwono vormt een klim, waarover men, te voet gaand, ruim een uur zou doen, zonder den tijd nog in aanmerking te nemen voor de onontbeerlijke rustpoozen. Het Tenggereesche paard brengt den toerist over dat pad naar Ngadiwono in onafgebroken klim. Bij het dalen is de schuifbeweging over losse zandlagen voor het Tenggereesche paard altijd heel gewoon, terwijl die bij den ruiter eigenaardige gewaarwordingen doet ontstaan; merkt men goed op, dan zijn de voorpooten van het paard bij het sterk dalen als stijve staken, terwijl het achterlichaam zoo dicht mogelijk bij den grond neigt, waardoor de achterpooten sterk gebogen

1) Van regeeringswege zijn hier en daar in den Tengger dekhengsten gestationneerd tot verbetering van het paardenras, een maatregel, welke door de Tenggereezen wordt gewaardeerd.

zijn. De lange, aanhoudende daling b. v. van de Moengal-pas naar de Zandzee-vlakte wordt door toeristen, die last hebben van slapheid der knieën, gewoonlijk te paard uitgevoerd, en het Tenggereesche paard volbrengt sjokkend, nu en dan schuivend, maar bijna nooit struikelend, zijn taak van rijdier. Zelfs in den Westmoesson, als de hellende kleigronden van het gebergte zeer glad zijn, kan men de capaciteiten van het Tenggereesche rijpaard bewonderen.

In den regentijd kan men op de kleffige, vochtige of modderige wegen en paden in den Tengger korte of lange strepen over den betrapten bodem zien, strepen, welke aanduiden, dat het Tenggereesche paard niet alleen klimmen en schuiven, maar ook glijden kan. Dit glijbaantje doen van het rijpaard heeft menigen toerist angstige momenten bezorgd.

Baron van Aylva Rengers, die in 1830 den Tengger bezocht, geeft dit als volgt weer: ,,De gevaren, welke de terugweg ons aanbood, gaven wel eenige afleiding, want het had gedurende den nacht geregend, en de steil afloopende wegen waren zóó glibberig geworden, dat de paarden dikwijls verpligt waren, zich verscheidene passen ver op hunne vier pooten te laten voortglijden" (Onuitgegeven dagboek in Bijdragen tot de kennis der Nederl. en vreemde koloniën 1846).

Maar wanneer men het klimmende, klauterde, glijdende rijdier zijn eigen weg laat zoeken en hem niet hindert, door de leidsels te gebruiken of zich met de beenen aan zijn flanken te klemmen, of voorwaartsche bewegingen op het zadel te maken, dan loopt het paard over het steile glibberige pad voorzichtig en in kalm tempo voort, steenen en gaten mijdend en bij het glijden zijn evenwicht behoudend.

Even merkwaardig als het Tenggereesche paard is de Tenggereesche hond, de bewaker van huis en veld, de trouwe makker van het paard. Want hij gaat mee op verre tochten, welke voor hem avontuurlijker zijn dan voor mensch of paard, wijl hij door andere, vreemde honden kan worden aangevallen.

Behoedzaam, vlak bij het paard of vlak bij den meester, loopt hij mede door de vreemde desa's. Is hij niet bang, dan betreedt hij snuffelend de erven, laat zijn tanden zien of gaat een gevecht aan, waarbij hij soms bloedende wonden oploopt of toebrengt. Honden, die sporen van een hevig gevecht aan zich dragen, als gehavende ooren, lidteekens van wonden aan lichaam, pooten of staart, zijn niet zeldzaam. Vooral aan het begin van den tocht loopt hij welgemoed vooruit. Zeker van den weg, welke de meester en het paard zullen volgen, gaat hij zóóver voor, dat hij geen levend wezen meer achter zich ziet. Is hij niet zeker van den te volgen weg, dan blijft hij, als hij ver vooruit geloopen is, op een kruispunt of driesprong staan, wachtend totdat meester en paard weer aangekomen zijn. Aardig is 't, om te zien, hoe instinct en aandacht van den berghond hierbij gespannen zijn; het komt zelden voor, dat de hond, als hij ver vooruit loopt, zijn meester kwijt raakt.

Gedurende den rusttijd van den reiziger en het rij- of vrachtdier, neemt ook de hond zijn rust, en het is, alsof hij volkomen begrijpt, die rust noodig te hebben. Hij gaat zitten of liggen op den weg zonder zich te bekommeren om de menschen, dieren of dingen, die in zijn nabijheid zijn.

Even sober als de meester, eet de Tenggereesche hond natuurlijk wat de pot van restantjes schaft; bijgevolg dus nooit of zeer zelden vleesch of kluiven. Toch is hij sterk en kan hij uren lang meeloopen, telkens vooruitgaand en weer terugloopend, zoodat men van den Tenggereeschen hond wel eens zegt, dat hij daardoor op één en dezelfden tocht een tweemaal grooteren afstand aflegt dan de meester of het paard.

Hij is gewend aan de koude, maar toch zoekt hij graag de warmte; zoo

legt hij, als hij zich behaaglijk wil voelen, zich te slapen op de nog warme asch van een uitgegaan houtvuurtje.

Kwaadaardig tegen vreemde menschen is hij over het algemeen niet; hij behoort, wat zijn verhouding tot de menschen betreft, tot de blaffers, die niet bijten. Maar hij laat zich alleen wegjagen door den meester. Werpt deze b.v. een steen of een hard voorwerp naar hem, dan jankt hij, ook al wordt hij niet getroffen; enkele malen heb ik zelf opgemerkt, dat een hond jankend wegliep, als de meester een steen opraapte.

Volgens het verhaal van L. Burer (zie (zie zijn opstel: Aanteekeningen op een reize naar en in de omstreken van Malang en gedurende een verblijf aldaar van 1837 tot 1847 in Biang Lala 1e jaargang, 2e deel) zouden er toen ook wilde honden in het Tenggergebergte geweest zijn. De vroeger veel voorkomende echte Tenggereesche honden, die een dikke donkerbruine vacht, een dicht behaarden, breeden kop, een dikke harige staart en een donker gekleurde tong hadden, worden tegenwoordig zelden meer aangetroffen. Door de rasvermenging met de ingevoerde honden uit de vlakte heeft de Tenggereesche huis-canis het tegenwoordige type van „kampong-gladakker" gekregen, wel dicht- en steilharig, maar met minder forschen lichaamsbouw dan de Tenggereesche hond van vroeger, en met de merkwaardige eigenschappen, welke hij in verband met zijn leven in het gebergte kregen heeft.

De heer Dr. H. J. F. Kohlbrugge heeft de twee volgende typische bijzonderheden van den Tenggereeschen huishond kunnen vaststellen, namelijk, dat de voorpooten korter zijn dan van den Javaanschen kamponghond en dat de dijbeenen langer zijn dan van den Europeeschen hond (den dashond uitgezonderd).

Wat het karakter der Tenggereesche honden betreft, genoemde schrijver geeft het in het kort als volgt weer:

„Het dier is moedig en brutaal; aan vreemdelingen laat hij graag de tanden zien, en honden wurgt hij liefst, als hij kan. Onder zijns gelijken is hij de koning, die ook geen makker op zijn erf wil dulden, ook houdt hij van de jacht, voor welk genoegen de kamponghonden ongevoelig zijn. Evenwel bij al hun moed is toch valschheid een karaktertrek; een sterkeren vijand gaan zij uit den weg tot zij hem onverwachts al slapende of in paring kunnen overvallen; zulk een concurrent blijft hun vijand. Alle tijdelijke vriendschap is slechts schijnbaar, slechts een list, om later met meer zekerheid hun slag te slaan. Treffend is hunne jalouzie maar daarnaast ook hun trouw" (Zoogdieren van den Tengger door J. H. F. Kohlbrugge in Natuurk. Tijdschr. van Ned. Indië, deel LV, negende serie, deel IV, 1896, blz. 292).

Hoofdstuk VIII.
Geboorte en jeugd.

Wanneer een vrouw zeven maanden zwanger is, heeft in het Tenggersche huisgezin het z.g. njajoetti plaats, een kleine offerplechtigheid, welke uit het oude animisme is blijven bestaan en nu nog bij Mohammedanen onder den naam van tingkeb voor hetzelfde doel als bij de Tenggereezen gehouden wordt: de bevalling der zwangere vrouw voorspoedig en het kind later gelukkig te doen zijn.

Voor de kleine sedekah ten behoeve van het njajoetti zijn bepaalde offeranden noodig. De doekoen gaat op een matje tegenover de zwangere vrouw zitten; tusschen hen zijn de offeranden opgesteld. Terwijl de doekoen dezen besprenkelt, zegt hij een bepaald gebedsformulier op.

Het valt op, dat in zulk een gebedsformulier het ongeboren kind wordt voor-

gesteld als zich te bevinden in een pertapan (kluizenaarsverblijf).

Bij deze plechtigheid tusschen vrouw en doekoen is niemand anders meer dan de echtgenoot tegenwoordig. Bij het gereedmaken der offeranden is aan deze drie personen gedacht: vader, moeder en ongeboren kind; immers, onder de offeranden bevindt zich voor elk dier personen een bepaalde toempeng (hoopje rijst). Voorts ziet men onder de offeranden ten behoeve van de njajoetti-plechtigheid ook de z. g. tamping antrem-antrem, een tot klein schaaltje gevouwen pisangblad, waarin van alle gereedgemaakte offergerechten een klein beetje gedaan is, aldus vormende het alles bevattende offer-gerecht, dat zoowel door den vader als door de moeder gegeten moet worden.

Een merkwaardig gebruik bij het njajoetti is, dat de moeder de punt van een streng katoenen garens, welke door een dun bamboezen klosje gestoken is, in de hand vasthoudt, terwijl de priester zijn gebed opzegt. Na afloop van het gebed wordt de streng in twee stukken gesneden; het eene stuk wordt als z. g. teboessan (losprijs) aan den echtgenoot gegeven, die het om zijn rechterpols doet binden; het andere, langste stuk met het bamboezen klosje bindt de vrouw zich om het middel, en wel zóó, dat het klosje haar navel bedekt.

Dan gaat de doekoen in huis vlak vóór de deur-ingang staan.

Hij houdt een levende kip (de z.g. petjel brosot), waarvan de kop met zout en tamarinde besmeerd is, in zijn handen, en nadat hij weer een kort gebedsformulier heeft opgezegd, zwaait hij de kip heen en weer en laat hij haar ten slotte los. Op datzelfde oogenblik knijpt de vrouw met forschen vingerdruk het bamboezen klosje aan haar buikband stuk.

Dit alles stelt een op het animisme gegronde, symboliseerende handeling voor, waarvan zelfs de naam verzinnebeeldend is. Petjel namelijk is een gerecht van fijn-uitgeplozen kippevleesch, bereid met sambel, klappermelk en andere verschillende ingrediënten (vandaar, dat de kop van de kip met zout en tamarinde is besmeerd), een pittig-smakelijk gerecht; brosot beteekent: het zich losmaken uit een kring; de bedoeling van de verzinnebeelding is, dat de vrucht met de nageboorte zich snel moge losmaken uit de schoot van de zwangere vrouw en dat het kind mooi en deugdzaam moge zijn. De man en de vrouw blijven het garen als pols- en buikband gebruiken, totdat het geheel versleten is.

Komt het kind dood ter wereld, dan is er een kleine sedekah noodig met een offer-gerecht, dat „sekoel brokohan" heet (rijst in een reismandje). De nageboorte (batoer) wordt in een klapperdop gedaan en in huis begraven of boven in de huis-sanggar gedeponeerd.

Bij het z.g. tjoeplak poeser, d.i. wanneer de navelkorst van het jonge kind afvalt, wordt weer een klein offermaal gehouden, waarbij het kind tevens een naam krijgt.

Veertig dagen na de geboorte wordt het kind de tong geschraapt (di kerik) met alang-alang, en ook hieraan is een kleine plechtigheid verbonden, bestaande in het offeren van de toempeng kerik (een hoop rijst met allerlei gerechten er om heen gerangschikt), waarmede men bedoelt, den goden te vragen, dat het kind later goed en vlot moge spreken. De jonge moeder mag binnen 40 dagen na de geboorte van het kind niet eten en niet doen, wat zij niet binnen 7 dagen na de geboorte van het kind gegeten en gedaan heeft. Al wat de moeder toegestaan is, binnen 7 dagen na de geboorte te eten of te doen, noemt men pagoet. Zoo heeft men den term: pagoet nglèntjèr, d.i. het binnen 7 dagen na de geboorte van haar kind toegestaan zijn aan de moeder om rond te loopen of te wandelen in het huis of op het erf. Heeft de moeder dat niet binnen 7 dagen na de geboorte van haar kind gedaan, dan mag zij dat ook niet binnen 40 dagen na haar bevalling doen.

Heeft zij binnen 7 dagen na de geboorte van haar kind geen vruchten gegeten, dan mag zij dat ook binnen 40 dagen niet doen. Enz. Om zulk een pagoet-verbod niet te hinderlijk te doen zijn, brengt men de moeder na haar bevalling allerlei gerechten, vruchten, koek, enz. waarvan men haar een beetje laat proeven, opdat zij binnen 40 dagen nagenoeg van alles kan eten, waarin zij trek krijgt.

De naamgeving kan plaats hebben kort na de geboorte van het kind of later en heeft dan plaats met een sedekah, waarbij de doekoen tegenwoordig is en als offeranden djenang abang en djenang poetih (roode en witte djenang, een taaie soort lekkernij, gemaakt van meel, suiker en klappermelk) gebruikt worden.

Vaakt wordt de naam van het kind bedacht naar den naam van den marktdag, waarop het geboren is, b. v. Poniman, Ponidin, naar Pon, Legiman naar Legi.

Veertig dagen na de geboorte wordt het hoofd van het kind geschoren, om den haargroei te bevorderen.

In de notulen van het Bataviaasch Genootschap van Kunsten en Wetenschappen staat vermeld: ,,Toch is volgens den doekoen van Tosari het afsnijden van een haarlok op ongeveer vijfjarigen leeftijd nog in gebruik. Dit geschiedt door den doekoen, die daarbij zijn ring bezigt; het haar, dat boven op de kruin door de ring gaat, wordt op drie plaatsen afgeknipt''.

Als het kind 6 à 7 jaren oud is, wordt het besneden, waarbij de incisie-methode wordt toegepast. Ook is het tandenvijlen (pangoer) nog in gebruik (te onderscheiden in pangoer poetjoek d.i. het oppervlakkig vijlen der tanden en het pangoer pandes d.i. het dieper afvijlen der tanden).

Hoofdstuk IX.
Verloving en huwelijk.

De Tenggereezen hebben over het algemeen degelijke begrippen omtrent huwelijkstrouw; polygamie en echtscheiding komen bij hen niet voor of behooren tot enkele uitzonderingen op den regel van den hechten huwelijkstrouw. Kinderhuwelijken komen weinig voor. Toch is een kinderhuwelijk mogelijk; de doekoen van Tosari vertelde mij, dat het kind bij de huwelijksvoltrekking minstens 7 jaren oud moet zijn.

Het kinderhuwelijk is zoo geheel in strijd met de Tenggereesche opvattingen van verloving en huwelijk, dat ik het een inschuiving van den Islam acht; gelukkig komen dergelijke huwelijken slechts heel weinig tot stand.

De verloving (patjangan) wordt bedisseld tusschen de ouders, en bij die bespreking zijn de jongeling en het meisje tegenwoordig.

Tusschen de vaders van laatstgenoemden heeft dan denavolgende samenspraak plaats:

A. Broeder B., ik ben hier gekomen, om uw dochter Sarinah te vragen; uw dochter wordt verlangd door mijn zoon, genaamd Madin; vraag nu uw dochter, of zij wil of niet; als zij wil, zal ik haar een kleed als verlovingsgeschenk geven.

B. Vraag zelf, of zij wil of niet, opdat gij het zelf kunt vernemen.

A. (tot Sarinah). Meisje, wilt gij, dat ik u si Madin tot echtgenoot geef.

Sarinah. Ja, ik wil, vader, als namelijk die daar mij wil.

A. Goed, nu wilt gij; als gij door iemand anders gevraagd wordt, sta dan het verzoek niet toe, want ik geef u nu dit kleed als verlovingsgeschenk; hier, ontvang dit kleed als verlovingsgeschenk.

A. (tot B.). Broeder B., daar nu onze kinderen reeds willen en beiden hun wensch te kennen hebben gegeven, komt, laat ons dan naar den doekoen gaan, om te vragen, een gunstigen dag (voor het huwelijk) uit te zoeken.

Beiden begeven zich dan naar de woning van den priester.

A. (tot den doekoen). Kjai doekoen, wij komen hier ons beleefd verzoek voorbrengen; ons beleefd verzoek is, dat gij voor onze kinderen, die met elkaar willen trouwen, een gunstigen dag uitzoekt en dat gij het huwelijk voltrekt. De doekoen raadpleegt dan zijn papan en geeft den gunstigen dag voor het huwelijk op.

Kort daarop komt de jongeling Madin naar zijn aanstaanden schoonvader (B.); ten huize van dezen heeft dan de volgende samenspraak plaats.

Madin. Ziet, vader, ik zit hier vóór u, ik breng u mijn eerbiedige groet en kniekus, en als ik mijn eerbiedige groet en kniekus gebracht heb, verzoek ik uw heilaanbrengende vergunning, om voor het huwelijk te mogen opgaan naar de gewijde offerplaats van Kjai Goeroe, den vorst der priesters en geloofsverkondigers, die mijn lichaam zal uithuwelijken, vader.

B. Ja, mijn jongen, daar uw lichaam reeds bestemd is voor de vorming van een paar, moge gij op een volgenden dag gemakkelijk trouwen, moge gij spoedig ontvangen de huwelijking door Kjai Goeroe, vorst der priesters en geloofsverkondigers, mijn jongen.

In de afgelegen desa's van het Tenggergebergte, zoo b. v. in Sedaèng (Pasoeroeansch Tengger), is het nu nog gebruikelijk, dat, wanneer tot de verloving besloten is, het meisje in bijzijn van haar ouders tot haar aanstaanden echtgenoot zegt:

Broeder, ik heb wat te zeggen; wat ik nu te zeggen heb, broeder, is, dat ik u gekregen heb, en dat ik den zegen van vader, den zegen van moeder gekregen heb; moge het u gegeven zijn, om gemakkelijk werk te vinden, moge het u gegeven zijn, om snel den zegen van vader en den zegen van moeder te ontvangen!

Hierop antwoordt de aanstaande echtgenoot:

Meisje, ik heb nu iets te zegen, weest gij mijn woning-rijstbewaarplaats, moge ik dan uw hemel zijn en den zegen krijgen van vader en moeder, meisje!

De jongeling heeft meer dan eens gelegenheid gehad, om het meisje, voor wie hij liefde heeft opgevat, te ontmoeten: op het veld, of bij de bron, waar zij water haalt, of op het Karo-feest, of op een bruiloft. Gewoonlijk zijn beiden het reeds met elkander eens, wanneer de jongeling zijn wensch, om met het meisje van zijn hart in het huwelijk te treden, bij zijn vader voorbrengt.

In verschillende desa's van het Tenggergebied is mij de verzekering gedaan, dat het nooit voorkomt, dat ouders niet instemmen met den vrijen wil hunner kinderen betreffende het huwelijk. Wenschen een jongeling en een meisje met elkaar te trouwen, dan gaan de ouders altijd met hun plan accoord en is de beraadslaging ten huize van de ouders van het meisje enkel een formaliteit.

Ook acht men ondenkbaar, ongeoorloofd en ten hoogste ongepast, dat de verloofden vóór de voltrekking van het huwelijk intieme gemeenschap met elkaar hebben; de Tenggereezen hebben ten opzichte hiervan hoogstaande opvattingen, welke voor een goed deel met de godsdienst-eischen betreffende de reinheid van ziel en gemoed in verband staan, terwijl, gelijk uit verschillende formulieren kan blijken, het huwelijk geacht wordt gesloten te worden voor en door Sang Hijang Goeroe. Toch gaan de verloofden wel eens samen uit b.v. naar een feest, waarbij zij dan vergezeld worden door de ouders van het meisje.

Evenzoo acht men het ,,roesoeh'' (gemeen, ongepast), dat iemand op een verloofd meisje, door haar ouders reeds voor een anderen man bestemd, verliefd wordt en dat zoo'n meisje de liefde van een anderen man dan haar verloofde beantwoordt en de verloving verbreekt. Iets dergelijks komt in het Tenggersche leven niet voor.

Volgens het oud-Tenggersche gebruik worden bij de verloving de jongeling en het meisje, evenals bij het huwelijk wel eens vertegenwoordigd door wakils (vertegenwoordigers), die elkaar raadsels (tjangkrimans) opgeven in met elkaar te houden samenspraken, b.v.

A. (vertegenwoordiger van het meisje). Waarvoor zijt gij hier gekomen?

B. (vertegenwoordiger van den jongeling). Ik heb een rambon (bantèngstier) en dien zou ik gaarne willen ruilen met een djawi (bantèngkoe).

A. Ik heb wel een djawi (bantèngkoe), maar die is nog klein en jong.

B. Dat is niets; al is ze nog klein, ik wil haar toch wel hebben.

A. Omdat het hier een vrouwelijke bantèng betreft, moet gij bij dien ruil nog een toeslag geven.

B. Wat voor toeslag wenscht gij dan te hebben?

A. Ik wil er nog een gouden geroes (strijkijzer); een gouden tjowèk (sambelwrijfbord), een gouden wakoel (rijstmand), een gouden èntong (rijstlepel), een gouden iroes (scheplepel) bij hebben.

B. Goed, dat alles zal ik er bij doen, omdat ik nu eenmaal het jonge bantèngwijfje verlang te bezitten.

Hierna vraagt de vader van den bruidegom aan de gasten, onder wien gewoonlijk ook de doekoen zich bevindt, of men met zulk een ruil genoegen neemt.

Aldus de naieve, gemoedelijke en met de vredigheid van het stille gebergte overeenstemmende wijze, waarop men aan de verlovingsbeslissing eenige plechtigheid gaf; het thema van den bantèngstier en de bantèngkoe werd vaak in tal van details en met verschillende variaties in de samenspraken uitgewerkt.

Er zijn nu nog maar enkelen, die dergelijke toepasselijke raadsels voor verlovingplechtigheden kennen.

Is nu de dag van het huwelijk door den doekoen bepaald, dan worden tijdig alle voorbereidende maatregelen voor de huwelijksplechtigheid en het daaraan verbonden feest getroffen. Op den dag van het huwelijk, even voordat de voltrekking hiervan zal plaats hebben, wordt gewoonlijk een kleine slametan gegeven van djenang poetih en djenang abang [1]) ten huize van de bruid.

Het z.g. mapag warang (letterlijk: het afhalen van de waranggana d.i. een hemelsch wezen van het vrouwelijk geslacht) heeft plaats, nadat het ngarak, d.i. het in feestelijken optocht rondbrengen van den bruidegom, is uitgevoerd.

De optocht komt aan op het erf van de bruid, die uit haar huis geleid en haar jongen gemaal tegemoet gebracht wordt.

Bij dezen optocht wordt de bruidegom vergezeld door 4 sinomans (knapen), de bruid door 4 prawans (maagden).

Op de cadans van de gamelan slomprèt (deze wordt gewoonlijk voor optochten gebruikt, waarbij behalve eenige gamelan-instrumenten ook de slomprèt, een soort klarinet, wordt bespeeld) voeren de 4 knapen en de 4 maagden, de laatsten met sampoer of sjaal aan, een dans uit, welke vrij sober is van bewegingen.

Het oud-Tenggersche gebruik, volgens hetwelk ook meisjes uit gegoede families een soort figuurdans uitvoerden bij bruiloften en op het Karofeest, gaat langzamerhand verdwijnen, hetgeen voor een deel moet worden geweten aan het noodgedwongen overnemen van de conservatief Javaansch-Moslimsche opvatting, dat het voor een eerbare vrouw niet geoorloofd is, om in het publiek te dansen.

De wijze, waarop de bruidegom en de bruid opgetooid zijn, verschilt slechts heel weinig van die, waarop een Javaansch bruidspaar gekleed en versierd wordt. Voor het kleeden en met sieraden opsmukken van het bruidje kent men in het Tenggergebergte evenals in de Javaansch-Moslimsche streken een specialiste, de toekang paès, die het voorhoofd beschildert, het blanketsel (aès) aanbrengt, het

1) Djenang is een soort stijve pap, bereid van rijstmeel met klappermelk, suiker enz.

haar kapt, het kleed schikt en plooit en de sieraden aanbrengt: de haarspelden, den buikband, de halsketting met de drie maansikkelvormige platen, de polsringen, de bovenarmbanden, enz.

Het naakte bovenlichaam van den bruidegom en de schouders en hals van de bruid worden naar oud-Javaansche wijze met gele borèh besmeerd, een soort zalf, van welriekende bloemen en kruiden gemaakt.

Bij het huwelijk moeten het meisje en de jongeling elkaar geschenken geven; het geschenk van het meisje bestaat in een bokor of koperen kom, bevattende klaargemaakte sirihpruimpjes, strootjes, tabak enz., alles overdekt met een stuk rood goed; het geschenk van den jongeling bestaat, behalve in de huwelijksgift van twee rijksdaalders, ook nog in een mand met rijst en vruchten.

Bij het wisselen der geschenken (asrah pengantèn, d.i. wat de bruid en bruidegom aan elkander overhandigen of doen overhandigen) worden de jongeling en het meisje ieder vertegenwoordigd door een daarvoor speciaal aangestelden man (wakil). Deze twee vertegenwoordigers nemen ten huize van de ouders der bruid, waar het huwelijk voltrokken wordt, vlak tegenover elkaar op een uitgespreide mat plaats, ieder met het huwelijksgeschenk vóór zich. De bruidegom en de bruid zitten achter hun vertegenwoordiger. Dicht bij hen neemt de doekoen plaats en wel zoo, dat de wakil van de bruid rechts van hem is. Dan houden de vertegenwoordigers, voordat zij de geschenken aan elkaar overgeven, een lange samenspraak, waarin tal van zinnebeeldige voorstellingen worden gegeven.

Er zijn nu in het Tenggergebied nog maar enkele personen, die in staat zijn, zulke samenspraken te houden en dus hun taak als wakil van bruid of bruidegom behoorlijk naar de oude traditie kunnen vervullen.

Nadat de samenspraak door de vertegenwoordigers gehouden is, richten de bruidegom en bruid zich op en worden zij vlak tegenover elkaar gebracht; boven ieder's hoofd wordt een staatsiezonnescherm gehouden; een wrijfsteen (pipissan) wordt tusschen hen op den grond geplaatst, en terwijl de gamelan bespeeld wordt, trapt de bruidegom met zijn voet een ei op den wrijfsteen stuk (ngidek endok), hiermede verzinnebeeldend, dat onzekerheid in alle opzichten ook ten opzichte van het aanstaand geluk verbroken is. Deze ontmoeting van bruid en bruidegom wordt naar Tenggereesche opvatting beheerscht, geleid, verzorgd en gezegend door bepaalde godheden en is een deel van de huwelijksplechtigheid, waarvoor speciale gebedsformulieren door den doekoen worden opgezegd.

Een andere symbolische handeling is, dat de bruid de voeten van den bruidegom wascht, waarmede een voorstelling van haar trouw en gehoorzaamheid aan haar echtgenoot wordt gegeven.

De toekang paès, d.i. zij, die de bruid heeft opgetooid, brengt de rechterhand van de bruid en die van den bruidegom bij elkaar, na de bruid wat rijst (beras) in de hand gegeven te hebben. Na die beide handen van het jonge paar met wijwater besprenkeld te hebben, zegt de doekoen staande het formulier voor de huwelijksvoltrekking op, waarna de bruidegom zijn belijdenis doet, zooals de doekoen hem die heeft voorgezegd.

Dadelijk na de huwelijksvoltrekking loopt de bruidegom naar zijn schoonvader, tot wien hij zegt:

B r u i d e g o m: Ja, vader, ik zit nu vóór u, ik breng u mijn eerbiedige kniekus; ik vraag uw heilaanbrengenden zegen; als gij het mij toestaat, zou ik willen binnengaan in het verboden huis van uw kind, vader.

S c h o o n v a d e r: Ja, mijn jongen, bruidegom, uw voornemen is nu gekomen, om te willen binnengaan in het huis en het bed van uw echtgenoote; moge gij daarvoor mijn zegen ontvangen; wat gij te zamen met uw vrouw plant,

moge dat duur verkocht worden, moge het gevaar ver van u zijn, moge de welvaart ondiep zijn (dus gemakkelijk te verkrijgen), moge gij den zegen hebben van Hijang Tolé! (de godheid der jongelieden).

Hierna gaat de bruidegom naar zijn schoonmoeder, tot wie hij zegt:

Bruidegom: Ja, moeder, in zit nu vóór u en breng u de eerbiedige kniekus, ik vraag uw heilaanbrengenden zegen; moge mij worden toegestaan, om binnen te gaan in het verboden huis van uw kind, moeder!

Schoonmoeder: Ja, jongen, ik geef u daartoe vergunning, moge gij mijn zegen hebben!

Dan wordt de bruidegom door zijn schoonmoeder, de bruid door haar schoonmoeder omarmd, en onder het gekling-klang der gamelan, worden zij zóó, langzaam, met iets voorzichtig-plechtigs en vereerends naar het bruidsbed gebracht (het z.g. mondong mantoe [1])), op den rand waarvan zij naast elkander zitten ten pronk.

Kort daarop staan bruidegom en bruid weer op, om deel te nemen aan de slametan walagara, welke plaats heeft. De bruidegom houdt een bokor vast, waarin zich borèh bevindt; de bruid heeft een gantal (d.i. een opgerold sirihblad) in haar rechterhand; zij steekt het sirihblad in de borèh en besmeert hiermee achtereenvolgens: de deur en de stijlen van het huis, de walagara (offeranden), de sanggar (offerplaats), de prasèn of het wijwatervat, de prapèn of wierookbrander, den vuurhaard, den doekoen, de moeder van den bruidegom, de oudsten, de gasten en ten slotte haar jongen echtgenoot, die ook haar wederkeerig met borèh bestrijkt.

Nadat bruidegom en bruid na het offermaal weer een pooze op het bruidsbed gezeten hebben, staat de bruidegom op en zegt hij tot zijn schoonvader:

Bruidegom: Vader, ik heb iets te zeggen; ik ben pas in den echt getreden op de gewijde offerplaats van Kjai Goeroe, den vorst der priesters en geloofsverkondigers; de zegen is gekomen, en nu geef ik de bruidschat voor uw dochter, moge het uw zegen hebben, vader!

Schoonvader: Ja, mijn jongen, bruidegom, uw zegen, door de bruidschat voor uw echtgenoote te geven, is gekomen; moge gij snel en gemakkelijk te zamen met uw echtgenoote werken !

De bruidegom geeft dan de bruidschat aan de bruid, tot wie hij zegt:

Bruidegom: Meisje, ik heb iets te zeggen; hetgeen ik te zeggen heb, is, dat ik nu samen met vader pas van de trouwplechtigheid ben gekomen; ik heb den zegen gekregen, door u de bruidschat te geven, moge gij nu mijn woning-rijstbewaarplaats zijn en moge ik uw hemel zijn; wat gij plant, moge het opkomen, wat gij verkoopt, moge het veel opbrengen, moge gij den zegen hebben van vader en moeder!

Bruid: Ja, broeder.

Hierna trekken de bruid en bruidegom zich in het voor hen afgezonderde kamertje terug.

De hierboven reeds vermelde slametan walagara kan, wanneer de bruidegom en zijn ouders nog geen geld daarvoor hebben, ook gegeven worden eenigen tijd na de huwelijksvoltrekking. Zulk een slametan woonde ik in een der gehuchten van de desa Tosari bij (op 17 Juli 1920).

In het huis van het echtpaar was vlak bij den wand de sanggar of offerplaats voor de hoogste offeranden (pras kajoppan) opgesteld. Hier diende een hooge, langwerpig-vierkante tafel als sanggar; zij was met een wit kleed overdekt en daarop waren de offeranden pras kajoppan uitgestald. Deze bestonden uit

---

1) Mondong = iets of iemand met één of beide armen omvatten (Gericke en Roorda's Jav. Nederl. Woordenboek). In plaats van „mondong mantoe" zegt men ook wel „ngemban mantoe".

verschillende mandjes en schalen, waarop zich bevonden: een geroosterde kip, pisang, bladeren, bloemen, sirih, ketan, koekjes, enz.

Op een lagere ambèn of bank bevonden zich, eveneens in mandjes en op schalen, de offeranden pras walagara, eveneens bestaande in kip, bloemen, koekjes enz. doch minder in aantal dan de pras kajoppan; dicht bij de walagara waren de prapèn (wierookbrander), de prasèn (de wijwaterbeker), een stukje menjan (benzoë) en de kebasèng (een hoopje sirihbladeren) geplaatst.

Toen het gebed voor de offeranden was afgeloopen, kwamen de jonge echtgenooten vlak vóór de ambèn, zij maakten een eerbiedige sembah voor de offeranden en voerden nogmaals de handeling uit, welke reeds bij de voltrekking van het huwelijk was geschied: het elkander, verschillende huisgenooten en voorwerpen bestrijken, ditmaal echter niet met borèh, maar met kalk.

Dan hield een der oudsten een kort gebed, waarna de walagara-offeranden werden verdeeld en ook de legèn (helper van den doekoen) zijn aandeel verkreeg. Alleen de geroosterde kip werd van de pras walagara bij de pras kajoppan gevoegd.

Weer sprak de doekoen een gebedsformulier uit, waarna hij begon te eten van de hem voorgezette gerechten. Daarna ging hij vóór de hooge tafel (sanggar) op een matje op den grond zitten (op de wijze timpoeh d.i. met de beenen achterwaarts gebogen, zoodat de voeten onder het lichaam komen), om voor de pras kajoppan zijn gebed te houden.

Eerst na afloop van dit gebed werd de wierookbrander op de sanggar geplaatst en kon het feestmaal beginnen, waarvoor tal van gasten waren bijeengekomen.

Volgens Radèn Kerta adiredja (vide zijn werk „Doekoen doesoen'' enz.) bestaat de pras walagara in Loemadjangsch Tengger uit: 25 stuks pisang, 25 pakjes of boengkoes tapé (zoet gegiste ketan), 25 plakken djoewadah (een soort koek, bereid uit ketan, klapper en suiker); 25 strootjes, 25 dilah kambang (drijfpitjes voor een olielamp); dit alles wordt gerangschikt om een toempeng (rijsthoop), waarbij worden gevoegd: twee kleine boemboengs of kokers met legèn (palmwijn), een antjak of mandje, gevuld met tapé (zoet gegiste ketan), pipis (een soort gerecht), djoewadah (een soort lekkernij van ketan, klapper en suiker), pisang, pinangnoten en sirihbladeren. De bedoeling van deze sedekah of slametan zou zijn, om de geesten Bapa Keba en Iboe Kebi, die over de gehuwden waken, gunstig te stemmen.

In Pasoeroeansch Tengger is gebruikelijk, dat bij het offermaal bruidegom en bruid uit één bord eten (kemboel); ook eten zij een klein weinigje van de gerechten, welke als offeranden gediend hebben, opdat zij daardoor den zegen in zich krijgen, welke door den doekoen over die offeranden is uitgesproken.

Ook bij het huwelijksfeest worden pètro's gebruikt, opdat de zielen van de overleden familieleden, van eenige baoereksa (beschermgeesten) der desa en van de tjakalbakal (eerste stichters of ontginners) der desa bij de plechtigheid tegenwoordig zijn; in die pètro's of zielebeelden worden geldstukken gedaan, welke later worden verdeeld onder degenen, die de pètro's hebben gemaakt.

De antieke opvatting is namelijk, dat huisfeesten tevens gelden voor het heil van het geheele dorp; zoo zegt men b.v. dat de sedekah walagara bij gelegenheid van een huwelijksplechtigheid niet alleen gegeven wordt ter eere van de jonggehuwden en tot vereering van goden, godheden, beschermgeesten en voorouders, maar ook voor de „bresihan desa'' (tot zegen van de desa). Dit wijst op het oude, intense saamhoorigheidsgevoel van desa-ingezetenen, op het sterk verband tusschen huiselijk leven en godsdienst



Foto: S. Satake. Tosari

Tenggersche vrouw met bamboezen waterkoker.

en op de aanpassing van de religie bij het animisme.

Evenals bij de sedekah entas-entas (het offerfeest op den 1000en dag na iemand's overlijden), worden de pètro's of zielebeelden ten slotte naar de pedanjangan gebracht, waar men ze verbrandt. Maar zij verlaten het huis, waarin zij met zooveel eerbied behandeld zijn, niet, dan nadat zij met bloemen bestrooid zijn en de doekoen te hunner eere een gebedsformulier op de tembang (zangwijze) doerma heeft opgezegd.

Het plechtig-mooie in den eerbied voor de zielen van goden, geesten en voorouders komt duidelijk op den voorgrond in de bejegening der pètro's, voor de vereering waarvan formulieren bestaan, vol van poëtische symbolen.

Om economische redenen wordt een huwelijksfeest ook wel met een sedekah entas-entas gecombineerd.

Tot de huwelijksplechtigheden behoort ook het vervullen van een lang te voren gedane gelofte (nadar), waarvoor aan een koe, welke geslacht moet worden, de eerste steek moet worden toegebracht door den bruidegom (dit is het z.g. medoedoek, het met een spies toebrengen van een steek), een oud animistisch gebruik, dat o.a. ook door Toba-Bataks bij bijzondere offer-plechtigheden wordt toegepast.

Gewoonlijk wordt de koe eenige dagen te voren aan een touw aan een paal op het erf vastgebonden, totdat de tijd daar is, dat de gelofte moet worden vervuld. Dan brengt de legèn (helper van den doekoen) het wapen; de doekoen prevelt een gebedsformulier; eenige mannen, de aanstaande bruidegom voorop, loopen drie malen om het dier, dat achter in den hals een steek krijgt en daarna geslacht wordt.

Deze z.g. mekakat-plechtigheid leidt tot tooneelen, welke volgens Westersche opvattingen wreed zijn; de animistische Tenggereezen beschouwen dat alles als het voorbereiden van den dood en het slachten van een offerdier tot vervulling van een heilige gelofte, waardoor gedachten van wreedheid op den achtergrond treden.

In Kohlbrugge's werk „Die Tenggeresen" wordt verhaald, hoe de koe te voren wordt gesard en geplaagd, en daaraan wordt de beschouwing vastgeknoopt, dat zoo iets plaats heeft, om het vleesch van het dier smakelijker te maken (!?).

In Kreemer's opstel „Veertien dagen te Pasoeroeansch Tengger" wordt eveneens iets over het plagen van het offerdier geschreven. „Door het herhaaldelijk uitschieten op de hem voorgehouden roode doeken is zijn hals één vleeschwond geworden".

Gewoonlijk komt de pas gehuwde man bij zijn vrouw, dus bij zijn schoonouders, inwonen, totdat hij voldoende middelen heeft, om een eigen woning te bouwen.

Hoofdstuk X.

Ziekte, overlijden en erfrecht.

Bij ziekte-gevallen komt het bijgeloof tot uiting in het njoewoek (d.i. het prevelen van formulieren) of in het met kalk maken van teekens of figuren, waarmede de kwade geesten, welke de ziekte hebben gebracht, worden gebannen.

Het komt wel eens voor, dat, indien een jongeling ziek is, zijn vader de gelofte doet (nadar), dat, wanneer hij herstelt en huwt, door hem de eerste steek zal worden toegebracht aan het rund, hetwelk voor het bruiloftsfeest geslacht zal worden.

Wanneer iemand is overleden, geven de familieleden hiervan kennis aan den doekoen, die in het sterfhuis komt en daarna water haalt in een bamboezen koker (boemboeng). Deze boemboeng met toja tirta wordt naar het graf gebracht; met de helft van het water wordt het graf be-

sprenkeld, terwijl de andere helft in de prasèn gedaan wordt en voor het besprenkelen van het lijk dient. De gebedsformulieren, welke bij het halen van water, het besprenkelen van het graf en het besprenkelen van het lijk worden opgezegd, zijn overal verschillend en vaak met Mohammedaansche spreuken of begrippen vermengd.

Nadat het lijk besprenkeld is, wordt het in een wit kleed gewikkeld (lijken van mannen worden door mannen, en lijken van vrouwen worden door vrouwen gekleed) en op een bamboezen ambèn (bank) gelegd, welke tevens tot draagbaar dient, die grafwaarts gedragen wordt.

Het lijk wordt in het graf gedaan met het hoofd gericht naar het Zuiden en op zijde gekeerd naar het Westen.

Zooals in het hoofdstuk over godsdienst en bijgeloof vermeld is, moet de ziel van de overledene naar huis teruggeroepen worden, om door ceremoniën en gebeden verlost te worden van het vagevuur (naraka), waarin zij rusteloos rondzweeft zonder vast steunpunt.

De ziel ondergaat in de naraka de loutering, welke zij noodig heeft, om geheel rein te worden, verkrijgt steunpunten in het ristje van 100 duiten en een streng garen (speciale offeranden, welke gereed gezet worden) en is daardoor in de gelegenheid, om uit de naraka te treden en later naar den hemel (soewarga) op te gaan, (zie hoofdstuk over godsdienst en bijgeloof).

Voor deze zielverzorging zijn de „sedekah pasoegattan" op den 7en, 9en en 11en dag na iemand's overlijden en de „sedekah entas-entas" (entas = uit het vuur halen) of de „sedekah njèwoe" op den 1000en dag na het overlijden ingesteld.

Voor het terugroepen van de ziel is het navolgende formulier in gebruik: Vader, ik baad u en wasch u het hoofdhaar; na afloop van het baden en haarwasschen, wrijf ik u met welriekende olie; na u met welriekende olie gewreven te hebben, kleed u dan aan; na het aankleeden, ga dan eten, en na het eten, keer dan naar huis terug; nu zijt gij nog van mij gescheiden.

De naar huis teruggekeerde ziel wordt geacht tijdelijk zich op te houden in het zielebeeld of de „pètro", welke speciaal daarvoor gemaakt is. Nu wordt gewoonlijk de sedekah entas-entas of de sedekah njèwoe gehouden voor vele zielen tegelijk, zoodat ook tal van zielebeelden of pètro's noodig zijn, welke van bladeren van de tlotok, tanganan, semboeng en van kenikir-bloemen worden samengesteld. Het gelaat van elke pètro wordt van reepen van djanoer koèning (jonge arènbladeren) vervaardigd, waarin men mond, oogen en neus door ingegrifte lijnen aanduidt.

Ook worden de pètro's gekleed, terwijl men de beelden van de zielen der godheden — want ook de zielen van eenige godheden worden bij de plechtigheid gedacht — met wit goed opsmukt. De beelden, welke de zielen der mannelijke overledenen bevatten, worden met een hoofddoek, de vrouwelijke zielebeelden met een haarsieraad in den vorm van een opstaand trosje bloemen getooid.

Behalve de zielen der overleden familieleden en van eenige godheden, worden ook de zielen van kennissen der overleden familieleden naar huis geroepen en in de pètro's gedacht; deze laatste pètro's worden gewoonlijk pètro oelem-oeleman of pètro oendang-oendangan (de genoodigde zielebeelden) genoemd.

Zoowel voor het maken, als voor het kleeden en versieren der zielebeelden zijn speciale personen aangewezen; niet een ieder mag dus dat werk verrichten. Hieruit en uit de eerbiedige, devote wijze, waarop men deze beelden verzorgt, kan men dus opmaken, dat de gedachte aan het tijdelijk aanwezig zijn van de zielen der overledenen bijzonder intens is.

De heer J. Scholte, die van een sedekah entas-entas in Kandangtepoes (Loemadjangsch Tengger) een beschrijving geeft (in Handelingen van het eerste

congres voor de taal-, land- en volkenkunde van Java, 1919) vermeldt een aantal van 7 pètro's, t.w. één voor Kala, zonder aangezicht en met een witten doek op het hoofd, de tweede voor de ziel van des gastheer's vader, de derde voor de ziel van des gastheer's moeder, de vierde en de vijfde voor de zielen van de schoonouders, de zesde voor een saksi (getuige) — dit zal vermoedelijk wel aan pètro oelem-oelemman geweest zijn — en de zevende voor de schutspatroon van de desa.

In Pasoeroeansch Tengger worden wel eens 10 zielebeelden gemaakt; van Herwerden deelt mede, dat het aantal zielepoppen wel eens 44 bedraagt.

Zij, die de pètro's hebben gemaakt, houden ze op hun knieën en terwijl er rijst gestrooid wordt over hun hoofden, en er wit goed over hen wordt uitgespreid, zegt de doekoen de navolgende gebedsformulieren op: Er is een sprekend hoen uit den hemel, uw goddelijke verblijfplaats, moge het alle ziekten wegpikken, om Soeto te kunnen doen verdwijnen, opdat er niets dan het fijne, onvergankelijke en juiste van hem moge overblijven. Er is een eend uit den hemel, uw goddelijke verblijfplaats, moge zij het omhulsel der ziel met haar snavel stukstooten, opdat er niets dan het fijne, onvergankelijke en juiste van hem moge overblijven; zoo doet men het lichaam van den mensch verdwijnen.

Bij het uitspreiden van wit goed over de personen, die de zielebeelden of pètro's vasthouden:

Er is een berg met een top van edelgesteente, de naar den hemel leidende trap, die gedraaid is door de goden; de groote Verlosser zal u verlossen, gij hebt reeds eten gekregen, het u aanbieden van offeranden is afgeloopen; men heeft u doen plaats nemen op een fijn schaap, een fijne eend, een fijne kip en gij zijt uitgehaald (uit de aarden kuip, waarin de zielebeelden tijdelijk worden bewaard); moge gij vergunnen, dat er gemakkelijk en snel verricht wordt, wat ge wenscht, moge het zijn met uw welgevallen, ga dan gemakkelijk en snel huiswaarts naar de vrijheid.

De eigenlijke plechtigheid vangt 's middags aan, als de pètro's vóór het huis in een rij op een mat worden geplaatst, vlak bij aarden kuipen en tal van offeranden.

Deze offeranden, ,,pras'' geheeten, bestaan uit pisang, pinang, sirih, bloemen, borèh, tapé (gegiste ketan), djoewadah (een soort koek), wat goed, een levende kip en geld tot een bedrag van 13 wang (d.i. f 08½). Zij, die 't kunnen betalen, leggen bij de offeranden een som gelds van f 2,50.

Dan worden de zielebeelden in aarden kuipen (pengarons) gedaan, en wanneer de doekoen en de familieleden hun eerbiedige sembah voor die beelden hebben gebracht, worden deze weer uit de kuipen gehaald en in huis gedragen, waar men ze op kussentjes tegen den wand zet.

Bij het halen der beelden uit de aarden kuipen zegt de priester een gebedsformulier op.

In huis wordt een feestmaal gehouden en de plechtigheid voortgezet. Tegen middernacht heeft de eigenlijke ceremonie van het verlossen der ziel (ngroewat) plaats, waarvoor de doekoen de pètro's vasthoudt aan een draad, welke aan de kuiven der zielebeelden is vastgemaakt. Terwijl de gamelan speelt, loopt de doekoen, zijn bidschel luidende, dansend om de pètro's heen, daarbij zijn gebedsformulier opzeggend. Zoodra de doekoen de laatste woorden van het formulier ,,per lepas, per lepas'' heeft uitgesproken, wordt de draad, waaraan de pètro vastzit, doorgesneden. Den volgenden morgen brengen de familieleden weer hun eerbiedige sembah aan de pètro's en daarna worden dezen in optocht naar de pedanjangan gebracht, waar zij onder het loslaten van een kip worden verbrand.

Het loslaten van een kip is een handeling, waarmee vermoedelijk het vrij op-

gaan van de ziel naar den soewarga wordt verzinnebeeld; dit heeft niet altijd bij het verbranden plaats: in Pasoeroeansch Tengger wordt die handeling thuis uitgevoerd, nog voordat de zielebeelden naar de verbrandplaats worden gedragen. Ik acht daarom niet juist, wat de heer J. Scholte in zijn opstel: De slametan entas-entas der Tenggereezen enz. (Handelingen van het eerste congres voor de taal-, land- en volkenkunde van Java, 1919) schrijft: ,,Om de booze geesten goed te stemmen, wordt er een kipje omhoog gegooid, de iber-iber als laatste offer''.

Evenzoo bevat het verbranden van de zielebeelden de symboliek, dat er van het afgebeelde stoffelijk omhulsel der ziel niets dan stof mag overblijven. Echter worden de kleedingstukken, waarmede de zielebeelden getooid zijn, gewoonlijk niet mede verbrand. Zoo wordt ook het halen der zielebeelden uit de pengarons of aarden kuipen gedacht als het verlossen van zielen uit de naraka.

De gemoedelijkheid en de vreedzaamheid der Tenggereezen zijn te merken aan hun opvattingen en tradities omtrent de nalatenschap, waarover, voor zoover bekend, nooit en nergens geschillen zijn ontstaan. En wanneer ergens zulk een geschil ontstaat, legt men zich neer bij de oplossing, welke aangegeven wordt door priester of desahoofd. De heer Ch. E. Bodemeijer schreef in zijn Rapport naar aanleiding van de nota van den heer H. M. La Chapelle: ,,Zoolang men zich herinnerde — aldus verzekerde men mij — waren geen erfeniskwesties voorgekomen. Maar het geval zou zich toch kunnen voordoen, voerde ik aan. Dan beslist de familieraad, luidde het antwoord, en zoo noodig in hoogste instantie, de petinggi. In het overigens voor hen ondenkbare geval, dat ook die beslissing geen effect sorteerde, zou men zich tot den wedono wenden''.

Uit het hierbovenstaande blijkt reeds, dat de Tenggereezen geen geschreven of vast erfrecht bezitten; niettemin bestaan er toch bepaalde gebruiken, waarop roerende en onroerende goederen van een nalatenschap worden verdeeld.

Overlijdt de man, dan geeft de oudste zoon de aanwijzingen, hoe de erfenis moet worden verdeeld. Heeft de overledene b.v. twee dochters en één zoon — het jongste kind — dan wordt eveneens de verdeeling door den zoon aangegeven.

Gewoonlijk heeft die verdeeling zóó plaats, dat de zoons wat meer krijgen dan de dochters en wel in de verhouding van ongeveer 20: 15.

Kan de weduwe niet voor eigen onderhoud zorgen, dan komt een der dochters met haar man bij de moeder inwonen, indien zulk een samenwoning niet reeds te voren plaats heeft.

Zijn b.v. man en vrouw oud en woont bij hen een dochter met haar echtgenoot, dan worden deze beiden beschouwd als degenen, die de plichten van huisvrouw en gezinshoofd op zich genomen hebben, door het werk in de woning en op veld te verrichten en dan worden, ook al zijn er zoons, die schoonzoon en zijn vrouw de eenige erfgenamen.

Het komt wel voor, dat de vader, die reeds oud is, in bijzijn van doekoen en desahoofd den wensch uitspreekt, dat zijn veld geschonken wordt, en dus bij zijn overlijden komt aan zijn bij hem in huis wonende dochter, wier echtgenoot dat veld reeds bewerkt.

Hoe worden de roerende en onroerende goederen, welke door den overledene zijn nagelaten, verdeeld; hoe geschiedt de boedelscheiding? Ten opzichte hiervan bestaan geen vaste regelen en toch heeft ook deze zaak nooit en nergens tot geschillen aanleiding gegeven? Immers, het veld kan gemakkelijk worden verdeeld, en het huis met al wat zich daarin bevindt, komt aan dengeen, die nog geen huis heeft of in het sterfhuis moet blijven wonen (d.i. b.v. de weduwe met haar ongehuwd kind of de weduwe met

een gehuwde dochter); de goederen, zoo die er zijn, worden verdeeld op de wijze als door den zoon of door den oudsten zoon aangegeven, en het geld wordt voor de sedekah entas-entas gebruikt. Sterft de man kinderloos, dan keert de weduwe naar het huis harer ouders terug en wordt alles, dus ook de woning, geërfd door den broeder des overledenen.

Laat de man slechts één zoon of één dochter achter, dan komt het huis aan dien zoon of die dochter, die dan met de moeder in dat huis komt of blijft samenwonen.

Heeft de weduwe behalve eenige volwassen kinderen een zuigeling, dan wordt er met de verdeeling gewacht, totdat het jongste kind wat ouder is geworden.

De ongeboren vrucht deelt volgens de opvatting der Tenggereezen in de erfenis.

Ook de weduwe krijgt een deel van de erfenis t. w. een dochters-aandeel, en zoo er geen dochters zijn, een zoonsaandeel.

Sterft een weduwe kinderloos, dan komt haar veld, aan de naaste familieleden der overledene.

Door het veel voorkomende gebruik, dat minstens één gehuwde dochter met de ouders, die op leeftijd zijn, samenwoont — in welk geval bij overlijden van den vader van die dochter de nalatenschap komt aan den inwonenden schoonzoon — behoeft er vaak van een verdeeling van de erfenis geen sprake te zijn.

In de desa's bij Nongkodjadjar (onderdistrict Toetoer) wordt het erfrecht gemakshalve aangeduid door den term: gèndong-mikoel, d.w.z. de dochter krijgt van de nalatenschap 1 gèndongan (zooveel als men in een bundel dragen kan) en de zoon 1 pikoellan (mansvracht).

Bij gemengde huwelijken volgt men het erfrecht van den man.

OUDJAVAANSCHE BIJDRAGEN TOT DE GESCHIEDENIS VAN DEN WENSCHBOOM

door

WALTHER AICHELE *)

(Hamburg)

Voor het schimmenspel op Java, dat nadenkende toeschouwers ook hier als symbool van deze wereld van schijn hebben weten te verklaren [1]), dient als het ware voor tooneelscherm een merkwaardige figuur, die evenwel, zooals weldra blijken zal, vanuit een echt levenslustige en bestaansaanvaardende sfeer haar weg naar dit rijk der schimmen gevonden heeft. Het is de g u n u n g a n of k a j o n, een voorwerp dat, zooals deze namen zeggen, een berg of boom voorstelt.

In een bladvormig stuk leer van omstreeks 80 c.M. hoogte is de figuur van een goudkleurigen gestyleerden boom gewerkt, die op een in een spits toeloopende poort met twee deuren staat. Links en rechts van de poort houdt telkens een met een zwaard bewapende, koboldachtige krijgsman de wacht. Het dak van het portaal wordt aan weerszijden door een geweldigen adelaarsvleugel getooid. Daarboven staan links en rechts van den boomstam twee naar elkaar toegekeerde, groote tijgerachtige dieren. Iets hoogerop aan den stam, waar het eerste paar takken zich splitst, bevindt zich de kop van een mythisch wezen met slechts één groot oog en wijdgeopenden muil, waarin de vooruitspringende tanden te zien zijn.

In de met bloemen van allerlei soort getooide twijgen zitten apen, een nadenkende pauw, verscheidene vogels en ander gedierte [2]). Terwijl de boom in de javaansche gunungan steeds in een spitsen top uitloopt, vertoont een uit Bali afkomstige, correspondeerende schaduwfiguur [3]) een boom met vèromvâmende, dichtbebladerde, bloeiende takken, die een breede kroon vormen op de wijze van een waringin [4]). De poort met den adelaarsvleugel en de beide wachters ontbreken. In plaats daarvan zijn twee inéén-gestrengelde nâga's aangebracht. De boom staat op een voetstuk. Links van den stam staat een stier gereed om te springen, waartegen aan den anderen kant van den stam een heraldiek versierde leeuw snuift. Middenop het breede bladerdak zit een adelaar. In tegenstelling tot de javaansche gunungan zijn geen andere dieren voorgesteld. Bijgaande afbeelding van een gunungan [5]) staat, wat de beide groote dieren betreft, midden tusschen de balineesche en de zoojuist beschreven javaansche voorstelling, in zooverre de leeuw van de balineesche prent

---

*) Het ondervolgend artikel is, met toestemming van schrijver en uitgever (Kommissionsverlag Friederichsen & Co., Hamburg) vertaald uit ,,Festschrift Meinhof'' bl. 461—476. De uitgever J. C. Hinrichs, Leipzig, stond overname der bijgevoegde illustraties uit Wreszinski, Atlas zur altägyptischen Kulturgeschichte, toe.

Red.

1) Vgl. Dr. R. Ng. Poerbatjaraka ,,Arjuna-wiwâha, Tekst en vertaling'', zang V,9, in B. K. I. 82, 1926, p. 201.

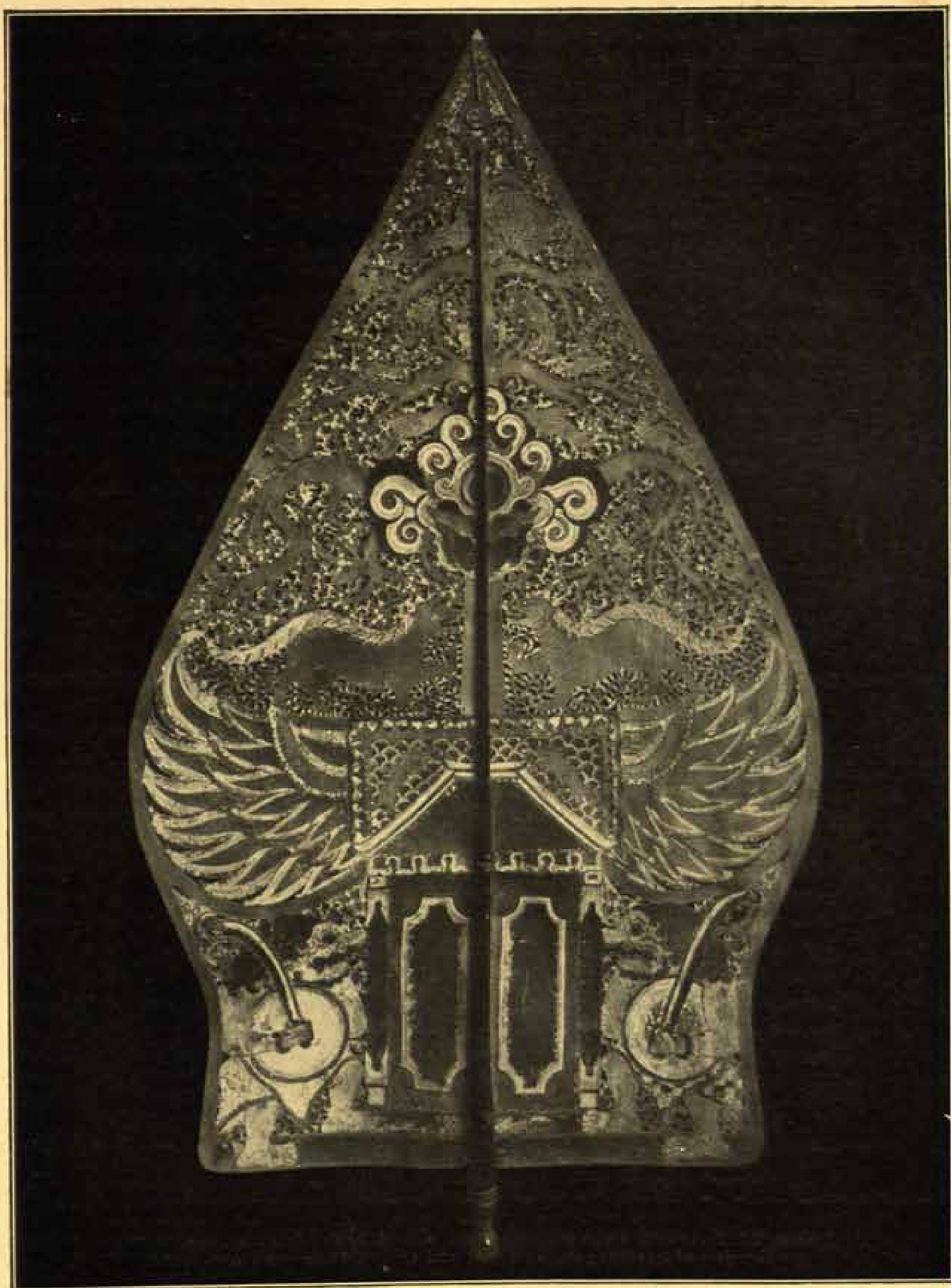
2) Naar de afbeelding bij J. Kats, ,,Het Javaansche Tooneel, I, Wajang Poerwa'', Weltevreden 1923, op de illustratie tegenover p. 24.

3) Vgl. J. Kats t.a.p.

4) Waringin, een ficus-soort, kan afgeleid worden van ingin ,,begeeren'' met voorgevoegd war-(= maleisch bèr-), beteekent dus de ,,wensch''boom.

5) Schrijver gebruikte voor zijn artikel een figuur in het bezit van 's Rijks Ethnographisch Museum te Leiden.

Hier zijn twee andere gunungan's gereproduceerd, welke echter vrij goed met den in het artikel beschrevene overeenkomen.



Kekajon of goenoengan.



Uit Stutterheim's Cultuurgeschiedenis van Java in beeld, fig. 225.
Kekajon of goenoengan. In plaats van de poort hier een terras.

hier in een tijger veranderd is. De beide arendswieken zijn hier door de koppen van griffioenen (garuḍa's) vervangen, die echter eveneens van vleugels voorzien zijn. Om den stam kronkelt zich een slang.

Zonder in te gaan op den fantastischen uitleg van de javaansche gunungan, dien de ethnoloog Serrurier gegeven heeft in zijn aan het javaansche schimmenspel gewijde werk „De Wajang Poerwa" [6]), wil ik meteen uitspreken, dat ik er de copie in zie van den indischen wenschboom, den kalpavṛkṣa [7]). Deze echter beantwoordt — ook in de oogen der oudjavaansche kunstdichters — aan den gouden wonderboom, die staat in het woud der goden, den pârijâta.

Nu doet zich de vraag voor: Zijn de op de beide beschreven schimmenfiguren voorgestelde dieren louter een sieraad, vrij gekozen door den speelschen inval van den kunstenaar, òf zijn ze als bepaalde symbolen gedacht? Daar reeds de Wéda's de zon als adelaar of ook als hemelstier aanduiden, ligt de gedachte voor de hand, dat de zon gesymboliseerd is in de beide adelaarvleugels van de javaansche gunungan-voorstelling, evengoed als in de heele adelaarfiguur van het balineesche schaduwbeeld. Een indische teekening uit de 18de eeuw, die den wereldberg Méru — blijkbaar met den godentuin op de spits, alsmede de planeten en den dierenriem — voorstelt[8]) vertoont verder den zonnegod, rijdend op een leeuw. Op den berg Méru staan twee dieren, waarvan het éène zeker een leeuw is, en het andere niet duidelijk herkenbaar. In ieder geval herinneren deze beide dieren in hun naar elkander toegekeerde houding aan de dieren onderaan den gunungan-boom. Onze hypothese, dat we hier dus met zonnesymbolen [9]) te doen hebben, wordt versterkt door het feit, dat de verwante paradijsboomen, die we in westersche litteraire producten tegenkomen, eveneens een uitgesproken solair karakter hebben, zooals dit in het bijzonder uitééngezet is door Franz Kampers in zijn artikel „Gnostisches im „Parzival" und in verwandten Dichtungen" [10]). Ook de ṭûbâboom van het moslimsche paradijs, die een sterken indischen invloed verraadt, wordt geheel solair opgevat [11]).

Zooals we sinds kort weten, was het in Indië tot in de Middeleeuwen bij bijzondere gelegenheden gebruik, dat vorsten of brahmanen begiftigd werden met een in goud gewerkten wenschboom. Zoo noemt de (omstreeks 1300) in het sanskrit geschreven compilatie van Hémâdri, de Caturvargacintâmaṇi, onder de „16 groote gaven" als vierde den kalpapâdapa, den wenschboom, die van goud en edelsteenen gemaakt is, en menschen-

---

6) Zie p. 185, 280, 281.

7) D.i. de bij een kalpa (wereldperiode) behoorende boom.

8) Vgl. L. Woitsch „Ueber die Astronomie der Inder" in het verzamelwerk „Das Licht des Ostens" uitgegeven door Maximilian Kern, p. 237.

9) Bij het opstellen van deze bijdrage was mij tot mijn spijt geheel ontgaan het gewichtige artikel van Dr. W. F. Stutterheim „Oost-Java en de Hemelberg" in het tijdschrift „Djâwâ", 6de jaargang, 1926, p. 333 sqq., waarop Dr. W. H. Rassers te Leiden mij nog vriendelijk opmerkzaam maakte. Stutterheim komt via de bestudeering der oudjavaansche tempelreliëfs eveneens tot het resultaat, dat de dierfiguren en de éénoogige „Kâla-kop" op de gunungan zonnesymbolen zijn. In de beide groote dierfiguren van de gunungan ziet Stutterheim metamorphosen der Açvin's, terwijl ik ze in het voorafgaande anders trachtte te verklaren. Desniettegenstaande verheug ik me, dat onze verschillende wijzen van beschouwing — van den archaeoloog en van den filoloog — tot overeenstemming leidden op het hoofdpunt: de vaststelling van het solaire karakter van de gunungan.

10) In de „Mitteilungen der Schlesischen Gesellschaft für Volkskunde", uitgegeven door Theodor Siebs, Bd. XXI, 1919. Ik dank de verwijzing naar dit buitengewoon suggestief artikel aan de vriendelijkheid van Prof. Saxl te Hamburg.

11) Volgens opgave van de Kitâb aḥwâl al-qijâma („Muhammedanische Eschatologie", Arab. und Deutsch, hg. v. M. Wolff, 1872, p. 196sq. = [illegible]) heeft hij twijgen van smaragd en bladeren van fijne zijde, of wel hij bestaat geheel uit goud en zilver. Hieraan beantwoordt in de wereld de zon. Uit zijn bovenste deel komen prachtige gewaden tevoorschijn, terwijl onderaan gevleugelde paarden — Sûrya's rossen! — zich bevinden.

en dierenfiguren draagt als waren het vruchten. Een gelijk gebruik is ook voor Birma en Siam [12]) bewezen door middeleeuwsche inscriptie's. En hier in Indochina heeft de wenschboom, hoewel in schamele afleggertjes, nog tot op den huidigen dag zijn bestaan gerekt. In de vroege Middeleeuwen reeds, zooals een omstreeks 400 vervaardigde sanskrit-inscriptie van Koetei in Oost-Borneo uitwijst, was hij in Indonesië bekend. Ook hier verschijnt hij als deel van een koninklijke schenking aan brahmanen [13]).

Hoe artistiek de voorstellingen ook mogen geweest zijn, ze konden toch slechts onvolkomen wedergaven van den mythischen wonderboom zijn, zooals de fantasie der oude Javanen zich die voorgesteld heeft in aansluiting bij indische voorbeelden. De voorstelling, die ze zich ervan maakten, wordt ons door eenige passages der oudjavaansche Kawi-litteratuur verschaft.

In een strophe van het Kawi-Râmâyaṇa (III, 38), waarvan begin- en eindlettergreep op elkaar rijmen [14]), hooren we van de wenschboomen, die de heilige Bharadvaja door yoga-kracht doet verschijnen vòòr prins Bharata:

Anèka panamuy mahârṣi mĕtu sangka ring yoga ya
amogha manurun manojña kayu pârijâtâdbhuta
asing sakaharĕp saménaka pawèh nirang paṇḍita
aho saphala ning tapâtiçaya sarwwakâmaprada.

,,Allerlei welkomstgeschenken van den grooten heilige kwamen tevoorschijn tengevolge van zijn yoga:
terstond daalden bekoorlijke, verwonderlijke pârijâta-boomen neder;
opdat alle begeerenswaardige zaken in vervulling mochten gaan, daartoe schonk de wijze deze.
O, hoe vruchtbaar is de machtige ascese, die alle wenschen vervult!'' [15])

Soortgelijk klinkt (Kawi-Râmâyaṇa VIII, 53) de vermelding der wenschboomen, die in de residentie van den demonenvorst Râwaṇa op Laṅkâ staan:

Ri yawâ ning âwaraṇa râmya katon
hana kalpawṛkṣa matatâ marĕnŏb
sukahétwamĕtwakĕn asing sakarĕp
kadi pârijâta ulih ing mamutĕr.

,,Buiten de ommuring, lieflijk om aan te zien, stonden wenschboomen op rijen, schaduwverleenend.
Vreugde veroorzakend brachten ze alle wenschen voort, evenals de pârijâta, het

12) Vgl, de mededeelingen van Finot en Coedès in het artikel van J. Ph. Vogel ,,De giften van Mûlawarman'' in B. K. I. 76,1920, p. 431sqq. — Dat echter reeds een zeer veel vroegere, zeker vòòr-christelijke, tijd den goudboom kent, bewijst strophe 394 van de Therigâthâ: ,,Gij stort u, o verblinde, op een niets, als het ware op een begoocheling, die u voor oogen gevoerd wordt, op een gouden boom in den droom, op een schimmenspel in het gedrang der menschen'' (naar Pischel's vertaling in ,,Das altindische Schattenspiel'', Sitzgsber. d. Pr. Ak. 1906, p. 7). Immers het droomen van een bedriegelijke voorstelling van een gouden boom veronderstelt kennis van zijn werkelijk bestaan.

13) Vgl. H. Kern ,,Over de Sanskrit-opschriften van (Moeara Kaman, in) Kutei (Borneo)'', Versl. Med. Kon. Ak. v. Wet. Afd. Lett. 2de reeks dl. XI, 1882, herdrukt in V. G. VII, 1917, p. 55sqq, en J. Ph. Vogel, ,,The Yûpa inscriptions of King Mûlavarman'' in B. K. I. 74, 1918, p. 167sqq. Zie verder in hetzelfde deel p. 615sqq. het artikel ,,Kalpavṛkṣa'' door C. Otto Blagden.

14) Vgl. W. Aichele, ,,Die Form der Kawi-Dichtung'' in Orientalische Litteratur Zeitung, 1926, kolom 933sqq.

15) Van de 26 zangen van het Kawi-Râmâyaṇa, dat in 1900 door Kern uitgegeven werd, zijn tot nu toe zang 1-16 in het Hollandsch vertaald. Van de hand van Kern zelf is zang 1-6 (in B. K. I. 73, 1917, herdrukt in V. G. X, 1922). Dr. H. H. Juynboll vertaalde (ook in de B. K. I.) zang 7, deel 78, 1922; zang 8, deel 79, 1923; zang 9, deel 80, 1924; zang 10-11, deel 81, 1925; zang 12-13, deel 82, 1926; zang 14-16, deel 83, 1927. — Het gedicht is niet gedateerd. Kern vermoedt als tijd van zijn ontstaan het begin van de 13de eeuw (p. VI van de Inl. tot zijn editie); Brandes, Singasari & Panataran, 1909, p. 14*, acht het zelfs ouder dan de periode van Airlangga; Stutterheim, Râmalegenden und Râmareliefs in Indonesien, 1924, p. 27 in de 11de of 12de eeuw; Poerbatjaraka, ,,De dateering van het oud-javaansche Râmâyaṇa'' (in Gedenkschrift K. I., 1926, p. 265sqq) komt op grond van opmerkelijke taalkundige argumenten tot het resultaat, dat het reeds omstreeks het jaar 900 vervaardigd zou zijn; terwijl Hazeu het ongeloofelijk acht, dat het jonger zijn zou dan de 12de eeuw.

product der (den oceaan) karnende (goden).''

Uitvoeriger is de beschrijving in de negende zang van het Râmâyaṇa (IX, 42sqq.), waar verteld wordt, hoe de door Râma als bode naar Laṅkâ weggezonden aap Hanumân de wenschboomen in het park van het slot van Râwaṇa velt. De verwoesting ervan — dit is blijkbaar het motief — is van noodlottige voorspelling: met den voorspoed van het rijk Laṅkâ is het nu gedaan. De schildering luidt:

42 Sâmpun çirṇṇâng râkṣasabala
mangadĕg sang Hanûmân sadarppa
ring udyâna ngkân ya para ruma-
bhasâng pârijâtâtiçobha
mâwân pângnyâgöng kadi ta ya hima-
wânméru mâs witnya téja
kwèh pângnyomĕṇḍuh paḍa ya sataku-
rang pâng ni pângnyân samèng göng.
43 ganting kungkung nopura kanaka
kilatbâhu lèn brahmasûtra
simsim mwang cûḍâmaṇi ya ta pi-
nakawwahnyanéka-prakâra
lungsir déwângga pracalita ya mabâng
lèñ jamang [16]) ronya kumlab
mwang mutyâhârojwalita ya mamilĕt
pângnya yékâ pralĕmba.
44 saçrî tang wwadwad kanaka ya ma-
milĕt pâng nikang pârijâta
salwir ning kĕmbang ya ta pinakasĕ-
karnyéka mâmbö sumâr mrik
tuñjung tañjung câmpaka surabhi pu-
ḍak mandarâçoka mĕṇḍur
nĕp [17]) punnâga mwang kurawa asana
lèn dâlima crîgaḍing poh.

42 ,,Toen het leger der booze geesten
vernietigd was, verhief Hanumân zich
vol trots;
in den lusthof begaf hij zich nu, om
de prachtige pârijâtaboomen te ver-
nielen.
Hun hooge takken waren geweldig en
hun gouden stammen glansden als wa-
ren het de Himâlaya en de Méru.
Veel van hun takken bogen zich tot een
el boven den grond naar beneden, en
de twijgen waren even groot.
43 Oorhangers, halstooi, voetringen,
gouden armbanden en brahmanen-
koorden,
vingerringen en kruinjuweelen, dat
waren hun velerlei vruchten;
zijde en naar benedenfladderende rood-
zijden stoffen en fijne doeken, dat wa-
ren hun sidderende bladeren,
en glanzende paarlensnoeren wonden
zich om de twijgen, waaraan ze naar
beneden hingen.
44 De gouden wortels, die zich om de
takken der pârijâta-boomen slinger-
den, glinsterden.
Bloemen van allerlei soort strekten hun
tot bloesems, een welriekende geur
verspreidend:
Lotus, tañjung- [18]) en welriekende
campaka-bloemen, puḍak- [19]), ko-
raal-, açoka- en jasmijn-bloesems,
Pumnâga-, roode lotus-, kurawa- [20]),
asana- [21]) en granaat-bloesems, çrî-
danta- [22]) en mangga-bloemen.''

De beschrijving van deze wonderbare boomen herinnert opvallend aan de wenschboomen, zooals de Anâgata-vaṃsa, een schildering van het boeddhistische toekomstrijk, ze teekent. Het doet won-

16) Jamang beteekent in het javaansch wel ,,diadeem'', en in dezelfde beteekenis komt het ook wel voor in het oudjav. Kawi-gedicht Bhomakâwya, maar hier evenals in Râmâyaṇa X, 71 verwacht men de aanduiding van een soort stof. Inderdaad komt het woord in het Maleisch van de Minangkabau in de beteekenis ,,dun en los van weefsel'' voor; bovendien wordt het in het Soendaneesch dialectisch voor badju gebruikt. In de door onze plaats vereischte beteekenis moet het dus blijkbaar als leenwoord uit een dezer talen aangezien worden.

17) De beteekenis van dit woord op deze plaats is mij niet duidelijk. In de op pag. 6 gegeven strofe van Râmâyaṇa XXIV, 105 wordt het opgevat als nevenvorm van het javaansche nĕb, ĕnĕb.

18) Mimusops elengi.

19) Pandanus moschatus.

20) = sanskrit kurabaka ,,roode duizendschoon''.

21) Terminalia tomentosa.

22) Nyctanthes arbor tristis.

derlijk aan, dat juist de vijgeboom, waaronder volgens de legende de Boeddha tot het begrip zijner heilige waarheden kwam, die het losraken van de begeerte bevorderen, in het jongere Boeddhisme [23]) tot symbool van ijdel menschelijk begeeren geworden is. Ik geef tot vergelijking met onze Kawi-plaats een vertaling*) van de passage uit den Pali-text naar de uitgave van E. Leumann in „Maitreyasamiti" p. 185:

18b „De residentie Kusâvati zal dan Kétumati genoemd worden.

19 Aan de vier stadspoorten, (die) blauw, geel, rood en wit (zijn), zullen stralende wenschboomen staan.

20 (Daaruit) ontsproten hemelsche doeken en hemelsche tooi, alles wat voor behoefte en genot dient, zal daaraan hangen.

21 In het midden van de stad zal verder een in vieren verdeeld (paleis) met vier poorten (staan). Een wenschboom zal daar zijn, aan vrome daden zijn bestaan dankend.

22 Katoenen, zijden, linnen en kodoembara-stoffen,

23 Handmuziekinstrumenten, tamboerijnen, kleine en groote trommels,

24 Armringen, armbanden en halstooi van juweelen,

25 Uṇṇata[24]), mukhaphulla[24]), bovenarmbanden en juweelen gordels,

26 En alle andere maar denkbare sier- en tooivoorwerpen hangen aan de wenschboomen, aan vrome daden hun bestaan dankend."

In den 24sten zang van het Kawi-Râmâyaṇa is na den nederlaag en dood van Râma's tegenstander, Râwaṇa, het verwoeste Lankâ door wondermacht opnieuw verrezen. Wibhîṣaṇa, de broer van Râwaṇa, maar bondgenoot van Râma, regeert het „zonder vrees in te boezemen" (tâ bhîṣaṇa), zooals de dichter in Râm. XXIV, 126 met toespeling op den naam van den heerscher zegt, in zijn residentie te Lankâ als de goudboom (taru kanaka) in het godenwoud, die koele schaduw verschaft. In de plaats van het door Hanumân verwoeste park is er een nieuw tevoorschijn getooverd, waarover alle pracht van apocalyptische vizioenen uitgegoten is. Daarin mag ook de wonderboom niet ontbreken. De dichter heeft de schildering in bovenmate gekunstelde taal gegeven: de ééne assonantie of alliteratie (vgl. noot 14) volgt de andere op den voet. Blijkbaar wilde hij de taalkunstige inkleeding vormen op een wijze die — van zijn standpunt — zoo volmaakt mogelijk was en daardoor den inhoud waardig. Dat daardoor reeds voor den oudjavaanschen lezer, natuurlijk nog meer voor den tegenwoordigen vertaler, het begrijpen moeilijk gemaakt werd, behoeft nauwelijks gezegd te worden. Ik deel hier niet alleen die strophen mede, welke over den wenschboom handelen (101, 105, 106), maar geef terwille van den samenhang de geheele reeks strophen 100-107:

100 padmârûm râmya lumrèng parigi
paraga [25]) ning râgâgaway unĕng
milwâpĕs téka ronyânipis amaya-
mayâ âpan maṇimaya

23) Vergelijk bijvoorbeeld de voorstellingen op de reliefs der ruines van Sâñci in Voor-Indië uit de eerste eeuw vòòr Christus (W. Cohn „Indische Plastik", 1922, plaat 12, 13), of op de reliëfs van de Barabuḍur op Java (N. J. Krom en T. van Erp „Beschrijving van Barabuḍur, 's Gravenhage 1920, bv. II, series II, plate X. Nr, 19, 20 etc.).

*) In het oorspronkelijke artikel wordt ook de Pali-text gegeven, welke hier, als van geen belang voor onze lezers, is weggelaten. Red.

24) Van welken aard deze tooi is, staat niet vast.

25) De woordstam parag beteekent in het Kawi zoowel als in het Soendaneesch „aansporen, animeeren (bij het hazardspel), opwekken (om iets mee te maken)", ook van ziekten gezegd. In dezen zin is het woord ook in het Javaansch gebruikelijk; in het Soendaneesch wordt daarvan paragan „epidem'e'i afgeleid.

litlit ning mâs sarinyomirir apaḍa
kuning ngkânèng natar ĕmâs
anghing hir ning sari n sâr mawangi
mawa nginak bhogèng madhukara.
101 ngkânèng kaywâra yâring manuk
anak-anakan ring bhûmi kanaka
jiwâjiwâwajik yângjawat ajulay [26])
aḍèng ring kinnararara
syung tan swang wruhnya médi kĕna
madana madan médan milu masö
sungsung téka bayan yângaway-
away agawé râgériya mada.
102 sangsönyèng çûnya-çûnyângikis a-
ngĕkĕs unĕngnyâsyang masĕnĕnga
prâpta ngkâ tan hisin ring hatat
atakut atah tan tût tuli-tuli
lwir ning syung hyunya tan swang
ya sumĕḍĕk umasö wiçwâsa manisik
késyan kâruṇya kèring siniwi-siwi
ng atat tûtut ya wĕkasan.
103 satwâsaṇḍing masuṇḍang laki bini
saparan kapwâsiwa-siwo
mosyan masnéha mâsih manusu-nusu
n usir tang cumbanarasa
n ambung tang lambung ĕñjuh puji-
puji sahajân pangjingjang ajangĕl
tunggang-tunggangnya manggang
mangagagi gigirĕn [27]) sakti n ka-
hangĕtan.
104 hangsâsyang-syang mangumbang i
tĕpi-tĕpi nikâ bhoganya talaga
tan ton swâminya lunghânilĕmi
sulur adoh wĕtwan wĕkasan
çighra ng hangsân usir tang laki-
laki ya wujuk mungkur malĕk-
alök
lwir ning kâsih n i kâsih mamari-
misi mahângdodohi sakarĕng.
105 kĕmbang ning jambu kèrir suma-
wur i walakang ning mrâk ya
mangigĕl
yângkĕñ jĕnwanya madyus riya
makin agirang darppân kararaban
lilâ bhâwân wugatnyângjiringi ma-
gicipir yan kèḍak akĕcĕk
nâ ng nĕp [17]) mâs tulya mangling
kadi pamugari ning kaywâra ka-
baran.
106 jâtika ng pârijâtânarawata marurû
ring kuṇḍi kanaka
simsim ganting maganti ng gagana
kadi hudan ngkâ tulya sumawur
byaktâwèh bhûṣanâ ning mrak agĕ-
lĕm angigĕl tawwangnya sugĕma [28])
mèngin mamrih mamaṇḍak [29])
ḍarapati wĕluwok [30]) yékâpipi-
ruṣa [31]).
107 satwâtût buddhi satwa prasama tan
asuwé tawwangnya mapalĕng
singha kâsih tĕka kadi ta kadang kâri
ng kidang aring [32]) sangkâ yan
trus nikang prih prathama nikana
sang mangrâkṣa bhuwana
tar mèwĕh déning âmbĕk maka-
kamuḍi ng asih maitri ya banawâ.

26) In julay → julé zie ik één der talrijke ontleeningen van de oudjavaansche Kawi-taal aan het Maleisch (vgl. ook noot 16). De beteekenis van dit woord, die in de Maleische woordenboeken slechts onvolledig aangegeven wordt, luidt naar mijn zegsman Oesman Idris: ,,in sierlijk gebogen lijn naar beneden hangen (boomtakken, staart-veeren van vogels)'', in overdrachtelijke beteekenis: ,,trippelend het lichaam wiegen'' (zoo ook Râmâyaṇa XXV, 24), verder: ,,betooverende gebaren en woorden maken (bij het dingen naar een meisje)''; in dien zin hier en soortgelijk Bhoma-kâwya LXXVII, 3.

27) gigir = javaansch, maleisch gègèr, madoereesch ghighir ,,lawaai, gerucht''; ghighirĕn ,,zich (uit hartstocht) vastbijten (in iets)''.

28) Soendaneesch = ,,zich tevreden gevoelen, vergenoegd''.

29) Bedoeld wordt wel ,,de rol van een dansdwerg (paṇḍak) spelen''. Mogelijkerwijze is dit woord echter verkeerd geschreven, en moet het 't soendaneesche pandjak ,,muzikant'' zijn, (waarvan mandjak ,,meespelen''), dat ook voorkomt Nâgarakṛtâgama XCI, 5.

30) wĕluwok is eenklanknabootsend woord evenals minangkabausch bilobo'.

31) apipiruṣa is in de balineesche vertaling goed als fluiten opgevat. Het gaat om een leenwoord uit het Maleisch: pipit rusa = ,,jachtfluit, waarmee de kreet der herten nagebootst wordt, om ze daarmee te lokken''. Pipit, dat in de beteekenis ,,piepen, fluiten'' in het Javaansch niet bekend is, schijnt door den dichter in verband gebracht te zijn met het gangbare woord voor wang (pipi).

32) Aanvankelijk zag ik het woordje ta aan voor nadruk-partikel, in welke beteekenis het zoo vaak in het Kawi aangewend wordt, en nam aan, dat door kadi ,,zooals'', een vergelijking moest aangebracht worden tusschen eendrachtig optreden der leeuwen en het vreedzame karakter der gazellen. Dit vooropstellende kon nu in kâring een afleiding

100 „Welriekende, liefelijke lotusbloemen bedekken den vijver, als ware hij de verwekker van den hartstocht, daar hij verlangen wekt (door zijn schoonheid). En alsof ze daarbij wedijveren wilden in teerheid, zijn de blaren dun en doorzichtig, daar ze van kristal zijn. De gouden stuifmeelkorreltjes van een onvergelijkelijk mooi geel waaien op den gouden bodem (van den vijver). Reeds wanneer het stuifmeel naar beneden valt en zijn geur verspreidt, voert het de zoete spijs der bijen met zich mede.

101 Daar bij den vijgeboom zitten vreedzaam de jonge vogels van het Goudland. De jiwa-jiwa [33]) tast bij het baden met betooverende teederheid naar het kimnara [34]) meisje. De béo, die zoo uitstekend spotten kan, geraakt in de macht van den Liefdegod. Verward en zichzelf niet meer meester komt hij eveneens naderbij, want hij ontmoette een hem wenkend papegaaienmeisje, dat verlangen en hartstocht in hem wakker maakte.

102 Op weg naar eenzame plekjes verbergt hij zijn verlangen geheel en al, en schreeuwt, alsof hij in zijn schik was. Dààr echter treedt hij zonder schaamte vòòr het papegaaienwijfje, dat vreesachtig is en zich uit onwil doof houdt. Maar in zijn onbedwingbaar verlangen nadert de béo haar dicht en krauwt haar vertrouwelijk. En van medegevoel vervuld doet ze met hem mee, laat zich het hof maken en schenkt hem tenslotte gehoor.

103 De dieren hurken, mannetjes en wijfjes op elkaar steunend, overal naast elkaar en vermaken zich. In hun toegenegenheid en liefde zijn ze er zeer op bedacht, elkaar te liefkozen, en ze streven naar het genot der kussen. Terwijl ze met kussen elkaar de flanken aanraken, stooten ze dronken van liefde vleiende geluidjes uit en houden plotseling op, terwijl ze zich op de achterpooten oprichten [35]). In dreigende houding bewegen ze zich en bijten zich in elkaar vast, aangegrepen door den koortsgloed hunner zinnen.

104 Schreeuwend zwemmen de wanewijfjes naar de oevers, die de bochten

---

van aring „tam, onschuldig" liggen. Maar een aesthetisch moment leidt tot een geheel andere opvatting van den regel. De dichter zou zich van een goedkoop middel bediend hebben, wanneer hij voor de vorming van de assonantie kâring ... aring dezelfde woordstam gekozen had — hoewel de Kawi-dichtkunst genoeg van zulke voorbeelden kent. Daar echter de uitgang ng van kâring ook lidwoord zijn kan bij kidang, en kâri dan een afleiding van ari „achterblijven, ophouden" met de beteekenis van „achtergelaten, overgebleven, verschoond", is dit ongetwijfeld de door den dichter bedoelde beteekenis. Dan moet er getranscribeerd worden kâri ng kidang en niet kâring kidang. Maar daar de zin op deze wijze een tweede praedikaat krijgt, kan ta hier niet als nadrukpartikel dienen, maar moet in zijn eveneens niet zeldzame beteekenis als conjunctie „en" staan. Als zoodanig wordt het altijd enclitisch. Deze positie is geheel onindonesisch en volgt de positie van de sanskrit-conjuntie ca na. Dit verschijnsel kunnen we ook soms waarnemen aan lèn, b.v. Râmâyaṇa XXII, 3 r. 3. — Het beeld van den vorst als stuurman van het schip van staat is in het Oosten reeds vanouds bekend; het komt b.v. reeds in een oud boeddhistisch drama voor, ja het is al gangbaar in de oudegyptische litteratuur, vgl. Grapow, Die bildlichen Ausdrücke des Aegyptischen, p. 154.

33) sanskrit jivaṃ-jiva = een mythische vogel met twee koppen.

34) Sanskrit: „fabelachtig wezen (half mensch, half dier), hemelsche zanger". Râmâyaṇa XI, 57 leert dat jiwa-jiwa en kimnara als mythische, fabelachtige wezens en niet als water- of zangvogels opgevat moeten worden: „Indra's hemel leek de (berg) Mahéndra, want vele wenschboomen waren daar, de oppervlakte der rotsen was met edelsteenen (bezet). Er waren kimnara's en jiwa-jiwa's, om van de vogels te zwijgen"! (dudû ng manuk kinnara jiwa-jiwa ya).

35) Aanvankelijk had ik me voor de vertaling van jingjang bediend van Juynboll's „Oudjavaansch-Nederlandsche Woordenlijst" (1923), waar „paren" opgegeven staat, en eenigszins vrij vertaald. Nu is jingjang in de Kawiliteratuur — tenminste voorzoover we totnogtoe weten — hapaxlegomenon; in het Javaansch bestaat het heelemaal niet meer, en Juynboll maakte de beteekenis alleen uit den samenhang op. Van der Tuuk (K. B. Ned. Wdbk. IV, p. 444) geeft er de volgende balineesche verklaringen voor: ngulèdjatang (<kulèdjat), ngurèdjat (<kurèdjat; vgl. soendaneesch korèdjat), mandjongklang (<djongklang; vgl. javaansch tjongklang) en mandongklang (<dongklang). De beide eerst-

van den vijver omzoomen, want ze zien haar mannetjes niet, die zich bij het duiken naar luchtwortels verwijderd hebben en na een vèrre afstand eerst weer tevoorschijn komen. Nu zetten ze ze snel achterna en liefkozen ze, wenden en draaien ze weer den rug toe. - Zòò als een minnaar de beminde ermee plaagt, doordat hij het er op toelegt, zich eens voor een oogenblik van haar te verwijderen.

105 Het stuifmeel der djamboe-bloesems waait naar beneden en wordt uitgestrooid over den rug van den dansenden pauw. Hij gebruikt het bij het bad als ware het blanketsel, en wordt nog overmoediger en trotscher, nu hij zoo beregend wordt. Met een bekoorlijk gebaar draait hij zijn staart zwaaiend in de hoogte en laat bij het pronken een zacht gerinkel hooren, net alsof het gevallen goud als het ware een sprekend geschenk was, dat de beladen vijgeboom afwierp.

106 D i t i s w a a r l ij k d e h e m e l b o o m. Onophoudelijk vallen vinger- en oorringen in de gouden kruiken. De hemel stort ze uit, alsof het regen was. Blijkbaar veroorzaakt hij de tooi van den pauw, die begeerig is te dansen en verrukte kreten laat hooren. En met lust en ijver speelt de tortelduif de rol van dwerg, terwijl hij met lokkende toon fluit.

107 Een van zin zijn de dieren, en tezamen heffen ze alras een doordringenden kreet aan; alle leeuwen komen eendrachtig naderbij, en als waren het (hun) bloedverwanten, blijven de onschuldige gazellen verschoond (van ze). Dat is de uitwerking van het meest intense en voornaamste streven van hem, die de

---

genoemde woorden hebben de beteekenis: „opspringen, zich al springend oprichten", de beide andere: „galoppeeren." - Wie zich met het oudjavaansche kunstdicht bezighoudt, zal wel met zekere reserve staan tegenover de balineesche verklaringen. Juist op moeilijke plaatsen zijn ze vaak maar uit den samenhang gissenderwijs opgemaakt, terwijl ze vaak, om niet te zeggen steeds, geen stand houden tegenover de critische beschouwing. Maar in ons geval schijnt toch de Balinees met ngulèdjatang „zich al springend oprichten" de juiste beteekenis nabijgekomen te zijn. Immers van een geheel anderen kant komt men tot een bijna overeenkomstige beteekenis. Heeft men er zich namelijk van overtuigd, dat de oudjavaansche litteraten gaarne hun kennis niet alleen van sanskrit lieten blijken, maar óók die van de naburige zustertalen van het javaansch: het soendaneesch en maleisch, — temeer wanneer het ontleende hun te stade komt bij het najagen van het geliefde poëtische kunstmiddel der allitteratie (in aansluiting bij het voorbeeld van het voorindische kunstdicht) — dan zal men trachten zich raad te halen buiten het eigenlijke javaansche taalgebied. Op de klank af komt hier nu alleen maar in aanmerking het maleische djindjang „op de punt van de teenen gaan of dansen" (de Kawischrijfwijze j en de maleische dj hebben dezelfde klankwaarde), en ook semasiologisch klopt het zoowel met de balineesche omschrijving door ngulèdjatang als ook met den samenhang der plaats. Jingjang hoort derhalve thuis in de rij der oude maleische leenwoorden in het kawi (vgl. noot 14, 26 en 31, en het referaat van mijn voordracht over „het probleem van het Kawi" op de Hamburgsche Orientalistendag van 1926 in Z. D. M. G. 1927 p. LXXXVI), en met den velaren nasaal in de eerste lettergreep vertegenwoordigt het tegenover den aan dj geässimileerden palatalen nasaal van het tegenwoordige djindjang (= d'ind'an de oudere klankfase. De beteekenis van jangĕl — dat eveneens alleen op deze plaats schijnt voor te komen — is vlg. Juynboll t. a. p. „wippen, bij den coitus". Daarentegen geven de Balineezen ervoor op (T. IV. 443): kânḍĕg, kanggĕk en nongos. Deze woorden beteekenen: „inhouden, aarzelend, weifelend ophouden". Bovendien wordt in Bhomakâwya LIV, 11 het sanskritwoord wikalpa „besluiteloosheid, twijfel" door den commentator met jangĕl verklaard. Voorts verwijst v.d. T. (IV, 447) naar janggĕl, als beteekenis waarvan umanḍĕg „ophouden" en atĕgĕg „verlegen, radeloos" opgegeven wordt. Nà het over jingjang teberde gebrachte kan hier echter ook de balineesche verklaring mogelijk zijn, vooropgesteld dat deze zelf geheel juist is. Sahaja, dat zooveel beteekenissen heeft, kan daarom hier niet meer de beteekenis „zonder ceremonieel" hebben — zooals o.a. wèl in het Maleisch — maar kan hier zooals ook soms elders slechts aangewend zijn in de beteekenis van „en, intusschen". Toch hebben de balineesche commentatoren de woorden pangjingjang ajangĕl niet juist opgevat in hun grammaticale structuur, zooals blijkt uit hun vertalingen, bv. ngarĕdjat (lees ngurĕdjat) makrana kanggĕk of mandongklang laut mandĕg (l. manḍĕg) „opspringen en dan inhouden" resp. „galoppeeren en daarop inhouden". Inderdaad is het met an ingeleide pangjingjang ondergeschikt aan het volgende (ajangĕl).

aarde beschermt [36]), zonder moeite, want het inzicht dient (hem) tot stuur, en liefde en eendracht zijn als het ware het vaartuig".

In deze strofen zet de dichter plant en dier van het ,,Goudland" geheel in paradijskleuren geschilderd vòòr ons. Merkwaardig is hun dubbele aard, die natuurlijk, instinctief leven verbindt met een kunstmatig gevormd lichaam. De lotusbloemen, waarvan de bladeren van kristal zijn, strooien gouden stuifmeel uit, en met echt stuifmeelgoud wordt ook de pauw getooid. Daarom konden met de uitdrukking manuk anak-anakan in strofe 101, die ik met ,,jonge vogel" weergegeven heb, ook heel goed vogels, die eigenlijk artificieel zijn, bedoeld zijn.

Want anak-anakan beteekent immers ,,pop", dus de nagemaakte vorm van een levend wezen. Zulke mythische wezens zijn ook bekend aan de westersche poëzie der Middeleeuwen, zooals O. Söhring getoond heeft in zijn artikel ,,Werke bildender Kunst in altfranzösischen Epen [37])." Uit de Middelhoogduitsche poëzie kan hierbij aangehaald worden de beschrijving van een paradijsboom uit Heinrich von Neustadt's ,,Apollonius":

Ain pawm stund mitten dar inne....
Von golde was der pawm geslagen.
Er war wol zwayer sper hoch.
Di este er uber das mewrel zoch.
Auff den sassen vogellein,
Di waren alle guldein."

En toch zingen ze als natuurlijke vogels [38]).

De vijgeboom in ons zoo juist weergegeven Râmâyaṇa-fragment staat — ook dáàr moet men op letten — in een vijver. De zelfde voorstelling van een standplaats heeft Râmâyaṇa XVII, 128 [39]). We denken daarbij aan de hellenistisch-egyptische mythe van den zonneboom, den oliepalm, die op den uit den oceaan omhoogstekenden wereldberg staat. Ook hierop nestelt een adelaar, en een slang slingert zich om zijn stam.

Uit de mythische voorstellingen van den wonderboom, zooals het Râmâyaṇa ze ons verschafte, voert ons een ander kawi-gedicht, de Nâgarakṛtâgama, in de werkelijkheid van de 14de eeuw. Het geeft in zang VIII, I een korte schildering van de in de hoofdstad Majapahit staande wenschboomen:

brahmasthâna matunggalan pathani
buddhi jajar inapi kapwa sök caracara.

Kern interpreteert de brahmasthâna-boomen terecht met açvattha-, d.i. ficus religiosa-boomen, en vertaalt de passage: ,,brahmasthâna-boomen, ieder met een Bodhi-terras aan den voet, rijen vormende, die alle dicht en van verschillende hoogte (?) zijn." Maar het wil mij voorkomen, dat api hier zoowel als ook elders in de Nâgarakṛtâgama (XI, I) ,,versieren", caracara echter, dat wel teruggaat op sanskrit carâcara ,,'t bewegelijke en 't onbewegelijke", d.w.z. ,,dieren en planten", zooals in Nâg. XI, 2 en XXXII, 5 ,,allerlei, alle mogelijke dingen" beteekenen moet, en dienovereenkomstig zou ik willen vertalen: ,,brahmasthânaboomen, ieder op een Bodhi-terras rustend, stonden op rijen, versierd en dichtbeladen met alle mogelijke dingen".

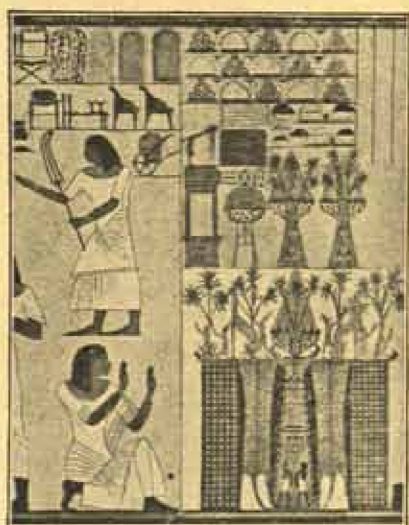
Mogen we dus in den javaanschen wenschboom den onmiddellijken afstammeling zien van den indischen kalpavṛkṣa, den

36) Figuurlijke uitdrukking voor den vorst, die hier dus slaat op Wibhiṣaṇa.

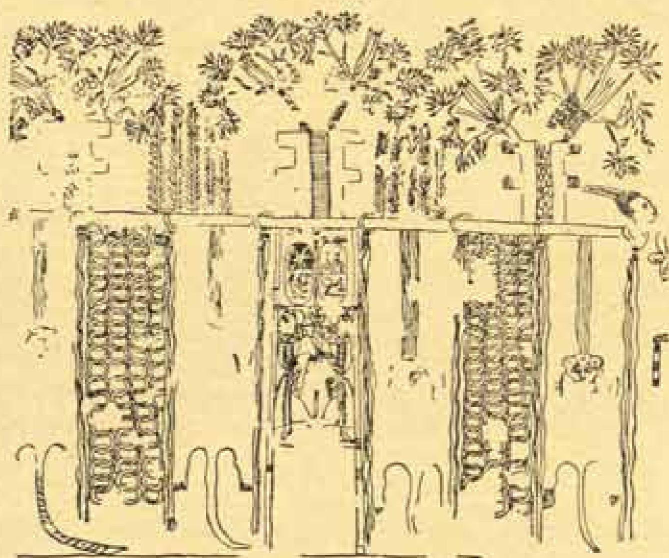
37) Romanische Forschungen, XII. 1900, p. 586 (Abschn. 84).

38) Naar Franz Kampers ,,Gnostisches im ,,Parzival" und in verwandten Dichtungen", p. 24, 13. Zulke in M. E. gedichten geschilderde paradijsboomen kunnen zeer sterk bevorderend gewerkt hebben op de zede (voor het eerst bewezen uit 1600) om een kerstboom op de alom bekende wijze te versieren, — zooals ik aanvullenderwijs zou willen toevoegen aan de uiteenzettingen van Dr. Lili Weiser in ,,Jul, Weinachtsgeschenke und Weihnachtsbaum", 1923, p. 53sq, 71sq.

39) Deze plaats behoort tot een passage die zich uitstrekt van XVII, 119 tot 132, innerlijk in tegenspraak met het gedicht en door een lateren redacteur slechts op zuiver uiterlijken grond ingevoegd.



Uit Wreszinski, Atlas zur altägyptischen Kulturgeschichte, fig. 159. Tijd: Tutanchamon (omstreeks 1335 v. Chr.).



Uit Wreszinski, Atlas zur altägyptischen Kulturgeschichte, fig. 224. Tijd: Ramses X (omstreeks 1120 v. Chr.).

pârijâta van de epische mythologie, toch doet zich nog een onopgelost probleem aan ons voor. Bij de beschouwing van de in het begin beschreven gunungan hebben we ingezien, dat de daarop voorgestelde boomfiguur een uitgesproken solair karakter heeft, evenals de door Franz Kampers in zijn genoemd artikel besproken wonderboom der Middellandsche-Zeevolken. Maar deze betrekking tot de zon, zooals ze ook duidelijk tot uitdrukking komt[40]) in chineesche voorstellingen van den wereldboom (uit de eerste en tweede eeuw), laat zich niet langer zonder meer afleiden uit de indische pârijâtaschilderingen.

Nu doet immers deze hemelboom denken aan de in tijd veel oudere, reeds aan de Soemeriërs [41]) bekende paradijsboomen van de oudoostersche cultuurvolken. Maar teneinde de poging, pârijâta en gunungan met dergelijke voorstellingen van Voor-Azië te verbinden (om zòò wellicht tot een oplossing van ons probleem te geraken) op niet al te onvasten bodem te ondernemen en zoo op zijn best een wel mogelijk maar niet bewijskrachtig resultaat te ontwikkelen, moeten we trachten, zoo dwingend mogelijke criteria te verwerven voor de rechtvaardiging van deze samenvatting. Dat hier inderdaad een samenhang bestaat, daarvoor levert ons wel niet het Tweestroomenland, maar wel het oude Egypte het bewijs.

We hebben den indischen wenschboom en zijn javaanschen nazaat in tweeërlei vorm leeren kennen: de ééne maal als den mythischen hemelboom, die alle wenschen vervult, en de andere maal in zijn wereldsche, zinnelijk waarneembare gestalte als gouden boom, die met dieren getooid was en met het wegschenken waarvan koningen brahmanen of vorsten eerden. In zijn „Terpôlè" getiteld artikel beschrijft nu W. Wreszinski [42]) eenige oudegyptische grafschilderingen, die opvallend aan de voorstellingen van het indische beschavingsgebied herinneren. De gelijkenis hiermee komt bovenal tot uitdrukking in het middenstuk van de in den „Atlas zur altägyptischen Kulturgeschichte" Nr. 159 voorkomende grafschilderingen: „In de korf staat een kegel (of een pyramide?) op een voetstuk, door dadelpalmen omgeven"; soortgelijk zijn de in den atlas I, 224 [43]) afgebeelde kunstwerken; op een platform „staan palmen in hooge potten met breeduitstekenden rand en even breede middenhoepel, afgewisseld door gestyleerd struikgewas" [44]). Wreszinski expliceert deze uit goud bestaande kunstwerken, die een deel van de Nubische schatting uitmaken, als tafelstel, en hij maakt het waarschijnlijk, dat de — volgens Strabo — door Alexander, koning der Judaeërs, aan Pompejus gezonden Terpôlê die het uiterlijk van een wijngaard of van een tuin had, een late nazaat is van de oudegyptische gouden tafelstellen. Want volgens opgave van Plinius den Jongeren stelde deze „een vierkante, gouden berg met herten en leeuwen en vruchten van allerlei aard" voor, en was „door een gouden wijnstok omgeven"; evenzoo vertoonen immers de oudegyptische grafvoorstellingen dierfiguren.

Deze waardevolle kunstwerken kunnen wel terecht voor tafelstellen aangezien worden. Toch schijnt het gerechtigd te vragen, of aan deze voorstellingen van koninklijke tribuutge-

40) „Das Licht des Ostens", uitgegeven door Maximilian Kern, p. 293, 391 (afb. 196 en 250).

41) Vgl. A. Ungnad, Die Paradiesbäume. Z. D. M. G. Bd. 79, 1926., p. 111sqq.

42) Orientalische Litteratur Zeitung 1924, kolom 570sqq.

43) Zie de afbeeldingen op de plaat. — Den uitgever J. C. Hinrichs te Leipzig dank ik ook hier voor de vergunning om de beide fragmenten uit de atlas van Wreszinski te mogen reproduceeren.

44) Van de platformen hangen behalve netten van gouden ringen ook pantervellen naar beneden, die volgens Erman „Aegypten und ägyptisches Leben im Altertum", 1895, p. 286, 402, 597, 2de druk door H. Ranke, 1923, p. 235, 337, 538, als bijzonder kostbare kleedingstukken en sieraden golden, temeer wanneer ze afkomstig waren uit de streken aan de boven-Nijl — zooals het hier bij de Nubische tributen het geval was.

schenken toch niet een bijzonder motief ten grondslag ligt, een motief, dat wellicht te verklaren valt uit religieuse opvattingen. Wijzen daarop ook niet de mannen in aanbidding op de grafschildering, atlas I, 159?

Nadat we in Indië en de daardoor beinvloede landen als mythisch oerbeeld van den gouden boom den hemelschen wonderboom hebben leeren kennen, is de naast voor de hand liggende vraag, die zich nu geheel van zelf voordoet, deze: Kent wellicht ook het oude Egypte dezen paradijsboom, dien we dan ook hier beschouwen mogen als hemelsch voorbeeld van de gouden boomvoorstellingen? Deze vraag kunnen we nu zonder voorbehoud bevestigend beantwoorden aan de hand van H. Kees [45]). En we vinden hier ook tegelijk het antwoord op onze vraag naar het verband met de zon òòk van den oudindischen hemelboom. Immers geheel duidelijk en ondubbelzinnig treedt het solair karakter van den oud-egyptischen paradijsboom aan het licht. 't Is ,,de hooge sycomore aan den oostelijken hemel, de brandende, waarop de goden zitten''. - ,,In de pyramidentexten,'' zegt Kees verder, ,,verschijnt één of de beide sycomoren in den nauwsten samenhang met den zonnegod; men stelt ze zich brandend voor, als had men voor oogen het beeld van de vurig door het bladerdak heen schitterende zonnestralen.'' Wanneer de overleden koning zijn hemelreis gelukkig voltooid heeft, bereikt hij ,,dat groote eiland midden op het offerterrein, waarop de groote goden zich als zwaluwen neergelaten hebben.... De (goden) verleenen hem toegang tot den boom des levens, waarvan ze leven, en waarvan hij dan met hen leven kan.'' [46])

Zoo wordt het dan in hooge mate waarschijnlijk, dat de gouden kunstwerken, die we op de grafvoorstellingen zien, als oorspronkelijk voorstellingsmotief de hemelsche velden des konings vertoonden met den door de zon bestraalden levensboom. Klopt dat, dan wordt het ons bijna tot zekerheid, dat ook hier een (of de?) voorzaat van den indischen pârijâta, den mystischen hemelboom, kan gezocht worden, als ook van zijn in goud gedreven copie, die hier zoowel als ginds een koninklijke eeregave was aan vreemde heerschers, en zòò het zijne bedroeg tot de verbreiding van de mythe.

Hierdoor kan echter geenszins geloochend worden, dat de indische wenschboom daarnaast sterke inwerking ondervonden heeft van de met de egyptische wel verwante vòòraziatische voorstellingen van den levensboom en zijn sterk gestyleerde afbeeldingen. Uitdrukkelijk zij verwezen naar de oudoostersche, bovenal assyrische en hethitische afbeeldingen op zegels [47]), waarop aan beide zijden van den levensboom priesters, mannelijke of dierlijke geesten, staan, maar ook evenals op de gunungan naar elkaar toegewende dieren. Deels zijn de boomen door de gevleugelde zonneschijf gekroond. Uiterst verrassend zijn verder voor ons probleem de afbeeldingen van zegels 373, 376-38? in het werk van Weber, die den zonnegod op of tusschen twee bergen vertoonen, nadat zijn goddelijke dienaren hem de deuren geopend hebben voor het uitgaan. Van deze deuren is de op 376 voorgestelde, evenals de gesloten deuren op 387-391 van vleugels voorzien, en doet daardoor opvallend denken aan de javaansche gunungan-afbeeldingen, waarvan de poorten aan weerszijden met adelaarsvleugels getooid zijn. Dat doet vermoeden, dat de gunungan-deur even-

---

45) ,,Totenglauben und Jenseitsvorstellungen der alten Aegypter", 1926, p. 95, 116, 118, 134, 297.

46) t.a.p. p. 134. De afbeeldingen in de atlas van Wreszinski I 52(a) en 52(b, 3) toonen, hoe levenskrachtig deze opvattingen nog zijn in het Nieuwe Rijk, waaruit de voorstellingen der gouden tafelstellen afkomstig zijn.

47) O. Weber ,,Altorientalische Siegelbilder", Leipzig 1920, Nr. 474-477, 480, 485-487, in: Der Alte Orient, 17. u. 18. Jahrgang, Band I.

eens den zonnegod dienen moet tot het betreden en verlaten van de onderwereld [48]). Zoo zouden dus de verschillende zonnesymbolen van de gunungan tezamen met de poort de afzonderlijke stations van den zonnegod op zijn dagelijksche reis aangeven. De verschillende varianten van den levensboom, die het oude Oosten kent, wijzen wel dààrop, dat de tegenwoordige — in détails van elkaar afwijkende — gunungan-voorstellingen van Indonesië niet teruggaan op één enkel oertype, maar op verscheidene vormen, die door bemiddeling van Indië overgebracht werden.

Weliswaar kennen we deze niet, evenals we immers in Indië nu ook geen sporen van het schimmentooneel meer vinden, waar de gunungan bij hoort.

Terwijl echter de gunungan de herinnering aan de oudoostersche zonnemythe vernieuwt, zooals die juist in Egypte de religieuse voorstelling beheerschte, stelt hij ons steeds weer nieuwe vragen: Licht soms nog het oog van Re [49]) òp in het éénoogig gezicht aan den gununganboom? — En hebben misschien de beide groote — als zonnesymbool verklaarde — dieren van het hindoe-javaansche kunstproduct [50]) de herinnering bewaard aan de verschijningsvormen van den zonnegod, die de „stier van den Oosterberg" en de „leeuw van den Westerberg" [51]) is? De voortschrijdende speurzin zal, naar wij hopen, de nu pas duister vermoede samenhangen in een helderder en rustiger licht doen zien dan verleend wordt door de onzeker flitsende stralen, die de wenschboom verspreidt.

Voor het huidige volksbewustzijn der Javanen schijnen dergelijke gedachtenreeksen zooals ze zich aan onze kritische beschouwing opdringen geheel verre te liggen. Ook de gewoonte, wenschboomen op te sieren, die nu nog in Indochina leeft, is op Java niet bewaard gebleven. Wel echter staan de schaduwverleenende waringin-boomen, die in de hindoe-javaansche kunst de wenschboomen voorstellen, bij het javaansche volk nog steeds in een zekeren roep van heiligheid. Ze tooien de aloen-aloen bij de paleizen van javaansche vorsten, zooals ze weleer ter eere van Boeddha aangeplant waren (P. J. Veth „Java", 2de druk, 4de deel, 1907, p. 346sq.).

Over de rol, die bij de Maleiers van Minangkabau op Sumatra de bĕringinboom speelt, heeft de heer Oesman Idris (Soetan Pangéran) uit Pajakoemboeh op Westsumatra, nu te Hamburg, mij de volgende gegevens verstrekt: Gewoonlijk bevindt zich de bĕringin op het marktplein of voor de balai, ook wel voor een moskee aangeplant. Maar staat een dergelijke boom op zelden betreden plekken, aan den oever van het water, naast een rots of zelfs aan den rand van een diepen afgrond, dan hebben de inlanders er groot ontzag voor; ze gelooven, dat hij door demonen bewoond wordt. Desniettegenstaande zijn zulke boomen wel het doel van pelgrims en worden in het bijzonder opgezocht door kinderlooze vrouwen of menschen, die een gewichtig plan volvoeren willen. Ook anders pleegt iemand, die een bijzonderen wensch op het hart heeft, ook zonder zoo'n bĕringin op te zoeken, wel zijn verzoek in te leiden met de woorden: bĕrkat kĕramatnja bĕringin songsang dapatlah akoe..... „Door den zegen van de heiligheid van de omgekeerde bĕringin moge ik bereiken dat..."

Met de „omgekeerde" bĕringin duidt de moslimsche Maleier nu nog de paradijsboom, die de hemelsche pendant uitmaakt van de door hem geplante bĕ-

---

48) Volgens J. Hertel („Die Himmelstore im Veda und Awesta", 1924, p. 20, 45sqq.) wordt de zonnepoort in de Véda niet opgevat als een van de zon gescheiden hemelpoort, maar als een door de zon zelf gevormde opening in het hemelgewelf.

49) Vgl. G. Roeder „Urkunden zur Religion des alten Aegypten", p. 211.

50) Vgl. de beschrijving van de balineesche figuur op p. 1.

51) G. Roeder, o. c. p. 90.

ringinboomen. In tegenstelling tot de zonneverwantschap van den boom, die zich liet besluiten uit de javaansche en balineesche gunungan-beelden, heeft deze hemelboom hier zijn standplaats in de maan. De merkwaardige vorm, waarin hij voor den Maleier in de maanschijf voorkomt, zal wel tot de aanduiding ,,omgekeerde'' bĕringin geleid hebben. Daartoe mogen de eigen woorden van den heer Idris weergegeven worden: kalau pada waktoe boelan pĕnoeh, dan gambaran jang tĕrloekis pada boelan itoe njata kĕlihatan, adalah roepanja kira-kira dapat disamakan dĕngan sĕboeah pohon jang tĕrbalik. Sĕpandjang kĕpĕrtjaän orang Mĕlajoe, itoelah pohon bĕringin songsang itoe. ,,Wanneer bij vollemaan de zich op de maanschijf afteekenende figuur duidelijk zichtbaar is, dan kan men die naar zijn vorm ongeveer met een omgekeerden boom vergelijken. Volgens het geloof der Maleiers is dat de omgekeerde bĕringin-boom''.

HET GELOOF DER BALINEEZEN

door

Dr. R. GORIS

Est deus in nobis agitante calescimus illo.

Het belangrijkste voor het gedachtenleven van den Balinees is . . . . God. Zijn hart zucht naar God als het dorstig hert naar de waterstroomen.

Maar de Balinees is een wijs man: hij zal niet aan hem, die over zijn sawah's, over zijn belasting, over zijn bestuurszaken komt spreken, verraden den dorst, die diep in zijn hart is; hij zal niet aan „den man op de markt'' verklaren, dat hij naar God smacht.

Waarom zou hij immers ook?

Die man wil hem getjapte kain's verkoopen. Die heeft een Balinees ook noodig, en zakelijk zal hij daarover onderhandelen.

Informeert ge naar wajang of a r d j a-spel, graag zal hij U inlichten. Verlangt ge bescheid over zijn gamelan, hij zal U te woord staan. Vraagt ge naar oude of nieuwe uitingen in zijn plastische kunst, ge kunt een zoo volledig mogelijk antwoord verwachten.

Als hij U iets beter kent, zal hij informeeren naar vrouw en huisgezin. Een grapje op dat gebied is ook naar zijn smaak: openhartig en gul kan hij lachen. Ook naar salaris en levensstandaard vraagt hij gaarne.

Als hij eet, verbergt hij niet zijn eetlust, noch huichelt hij vóórtijdige verzadiging — dit geldt dan voor den intiemen kring van het Balineesche familie-diner; want is hij voor 't eerst op „stijve visite'', dan klinkt al spoedig zijn „sampoen'', dan hebben immers slechts de wetten van hoffelijken omgang en etiquette (metata) te gelden.

***

Maar vraag hem naar de beteekenis van zijn ritueel, en hij wordt wakker. Blijkt de vraag slechts touristen-nieuwsgierigheid, dan zal het antwoord koel blijven. Maar vraagt ge hem verder en verder, dan wordt hij geheel leven. Hij zal U 's avonds bij zich thuis noodigen om de zaak verder te beschouwen. Want de diepe zaken van den godsdienst, — dat wat ook voor den Balinees achter het ritueel schuil gaat, — de laatste roerselen van het menschelijk hart, leenen zich niet voor een luchtig gesprek te midden van de drukte van het dagwerk. Daartoe is noodig, rust in de natuur, stilte in het hart. Eerst als het hart stiller klopt, en de felle Dagenmaker zelf te ruste is gegaan, past het te spreken over leven en dood, dan eerst kan men over de verhouding van de ziel tot God van gedachten wisselen.

De Balinees blijft ook hier aanvankelijk nog voorzichtig: hij polst eerst omvang, maar vooral diepte van de kennis bij den ondervrager.

Merkt hij een vertrouwdheid met de godsdienstige w o o r d e n en t e r m e n op, dan begint pas het eigenlijke vragen. Immers: nu moet blijken, of achter theologische woordenkennis ook religieus leven schuilt.

En zijt gij eenmaal in zijn vertrouwen, dan zal hij ook zijn „bevindingen'' mededeelen.

Zoo bleek mij telkens weer bij velen [1],

---

1) Hoewel ook onder verschillende hoogere en lagere ambtenaren godsdienstige belangstelling voorkomt, is zij toch het levendigst bij de leden van de brahmana-kaste (priesters zoowel als niet-priesters) en de niet regeerende (besturende) leden van de satria-kaste. De soedra's, die thans b.v. als hulp-onderwijzer, in eenig contact zijn gekomen met Westersche denkbeelden, trachten op hun wijze een verzoening te vinden tusschen wat hun bekend is van Westersche wetenschap,

maar bij de besten onder hen het sterkst, dat het zoeken van God en „het leeren kennen van Zijn omgang'' het laatste en hoogste doel is voor den Balinees.

Ik wil trachten enkele mystieke gedachten van de Balineezen weer te geven.

De gebruikte woorden zijn natuurlijk andere dan de onze; de gekozen beelden soms andere, ons aanvankelijk geheel vreemd, maar ook vaak ons zeer vertrouwd.

De Balinees zoekt de onsterfelijkheid.

Hoe dat? Is hij bang zijn aardsche leven te moeten beëindigen? Neen, dat niet: maar al te goed weet hij, dat zijn aardsche dood een wet van sang hyang Widi is, onontkoombaar. Ook zoekt de serieuse Baliër niet een voortzetting van aardsche genoegens, doch een voortschrijdende verheldering van zijn hier aangevangen mystieke kennis.

De onsterfelijkheid is amrta. Of ook mrtan-djaja, doodsoverwinning. Het amrta moet gezocht worden.

En daar is dan het schoone beeld van Bima, den Pandawa-zoon, die het amrta, het onsterfelijkheidswater, zoeken moest.

Hij zoekt op de aarde, te vergeefs.

Hij zoekt in de zee, die met al haar golven dit water toch niet bevat. Maar in de zee ontmoet hij den dwerg, in wiens lichaam hij moet ingaan [1]), en daar vindt hij den onsterfelijkheidsdrank.

Garba is de moederschoot, verder de schoot der aarde, onder de zee verborgen, maar ook is garba de mystieke schoot, waaruit alle dingen hun oorsprong hebben, „sa-djro-ning garba'', binnen in den schoot, vond Bima het heilgeheim, het water, dat den dorst zijner drinkers voor eeuwig lescht.

***

Een ander beeld:

Windoe is een druppel.

Het is de Soma- of Amrta-druppel aan den hemel, dat is de Maan.

Het is ook de mystieke punt boven de heilige om-syllabe.

Bij hem, wien het mystieke licht geopenbaard is, bevindt zich deze windoe in het hart. Uit deze windoe druppelt het amrta door het lichaam naar „des menschen ingewand'', uitwendig gesymboliseerd door den navel.

Dit beeld van het amrta-druppelen is op Bali zeer geliefd om aan te duiden het smaken van den omgang met God.

***

Volgens een ander beeld heeft het lichaam twee centra of polen: fontanel en navel.

In de fontanel is het vocht, koel als de maan.

In den navel is het vuur, brandend als de zon.

Door de zonne-brand van het navelvuur in de ingewanden zal het maankoele vocht uit de fontanel verdampen; deze damp is des menschen levensadem.

Zoekt men den dood, die de verlossing beteekent, dan moeten maan-vocht en zonne-vuur verwisseld worden.

Het maan-vocht druppelt af naar den navel; het zonne-vuur stijgt op naar de fontanel. Beiden komen in heftigen strijd: het vocht dooft het vuur, maar tegelijk doet het vuur het vocht verdampen. En zoo zal er niets meer zijn.....

***

De ziel zoekt God, maar ook God zoekt de ziel.

Om tot een ontmoeting te komen, moet de dagelijksche (alledaagsche) bewustzijnstoestand veranderen.

Uit 's menschen binnenste stijgt de ziel (ātma) op naar de fontanel, waar zij het lichaam verlaat; maar tegelijk treedt God door de fontanel het lichaam binnen.

---

hun door de pedanda's bijgebrachte geringe kennis omtrent theologie en rituseel, — èn hun eigen religieus voelen, willen en beseffen.

1) Het is dus de typisch supra-rationeele trek, die in dit beeld treft. De groote Bima moet in het lichaam van een dwerg kruipen, en als hij binnentreedt, vindt hij daarbinnen een eindelooze, oeverlooze zee.

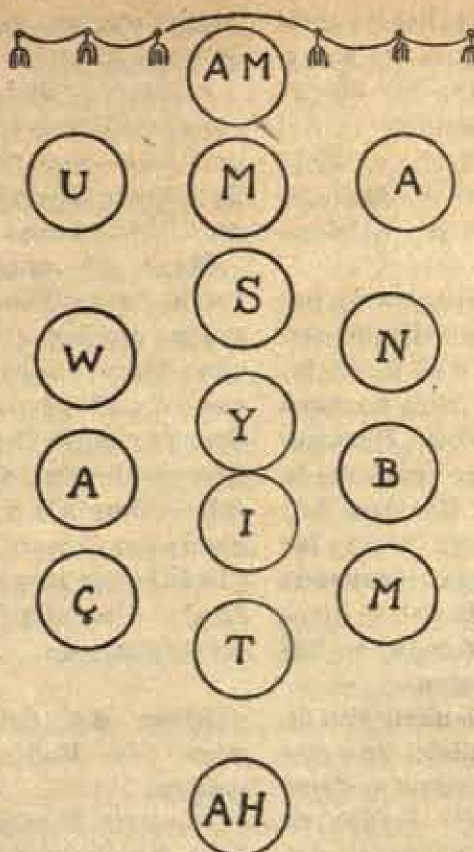
In deze extase is het menschelijk lichaam dus tijdelijk zonder ziel, het wordt door God bewoond.

***

Çiwa, de Godheid, openbaart zich in vele aspecten:

Er is een bekende groep van vijf ,,aangezichten des Heeren'', meestal in deze volgorde opgegeven: Sadyojāta, Bāmadewa, Tatpoeroesha, Aghora, Içāna.

Maar men kan deze 5 aspecten van Çiwa ook symbolisch samenvatten door de beginletters van deze vijf namen saam te voegen in één formule: S B T A I. Hiernaast plaatst men dan de huldespreuk aan de Godheid boven alle aspecten, die luidt: Nama (ç) çiwāya, dat is: Hulde aan Çiwa. Neem nu een lotus van 8 bloemblaadjes, en schrijft daar wisselend een letter van de eerste en een van de tweede spreuk op: S, N, B, M, T, Ç, A, W; de overblijvende I met Y komen in het hart van den bloem. Deze lotus is een symbool van het hart van den geloovige. Dit herinnert in de verte aan den mystieken visch uit het oude Christendom I Ch Th U S, die lettersymbool is van Iêsoes, Christos, Theoe hUjos Sôtêr.



Voeg hier nog bij de uitdrukking der dualiteit in alle openbaring, dat is am-ah, (gelijk staande met de reeds genoemde Zon-Maan twee-deeling), en voorts de heilige syllabe Om: dat is A, U, M in drievoudigheid, Aum in enkelvoudigheid, — en ge hebt de kernspreuk van het Çiwaïsme in 6 mystieke syllaben.

Deze spreuk van 16 syllaben wordt bij verschillende onderdeelen van de lijkverbranding op zijde, linnen of papier geteekend [1]).

Wij noemden daareven de mystieke syllabe Om, dat is in drievoudigheid: A U M. Maar A is Brahma, het ontstaan der dingen (oet-pati); U is Wisnoe, het bestaan der dingen (stiti); M is Içwara, het vergaan der dingen (pralina). In enkelvoudigheid is het: Om, symbool van Çiwa zelve in zijn aspectlooze eenheid. Zoo is de syllabe Om de meest compacte uitdrukking voor de heilige Drieëenheid.

Hebben wij Wisnoe-Çiwa-Brahma als drieëenheid leeren kennen, dan moge nog een enkel ander perspectief aangevoerd worden, waarin die drievuldigheid zich zien laat.

De Baliërs, voor wie de aanvang der dingen naar hun verschijnen het Oosten is, richt bij ,,oriënteering'' het gelaat naar dien hemelstreek. De lijn zijner uitgestrekte handen loopt dus van Noord (links) over het midden naar Zuid (rechts).

Wisnoe is de Heer van het Noorden, Çiwa, als altijd, die van het Midden, Brahma die van het Zuiden [2]).

---

1) Zie bijgaande teekening; de teekening, opgegeven in mijn ,,Oud-Javaansche Theologie'', p. 147, berustte op een minder correct handschrift uit Leiden, de thans gebodene volgt de talrijke doeken, op Bali en in het Museum te Batavia aanwezig.

2) Deze opvatting werd door de Hindoe-Javanen ook uitgedrukt in den tempelbouw bij Prambanan. Het Wisnoe-heiligdom ligt in het Noorden, het Çiwa-heiligdom in het Midden, het Brahma-heiligdom in het Zuiden. Omgekeerd is het merkwaardig, dat in de Hindoe-Javaansche kunst-geschiedenis de Boroboedoer nergens Java ansche elemen-

Het Noorden is de nacht, is het Zwarte, het Duistere; het Zuiden is de volle dag, de Mid-dag, is het Roode, het Vlammende. De polaire tegenstelling in het Heelal tusschen Zwarten Nacht en Helrooden Dag vindt zijn Hindoe-Balineesche uitdrukking in deze Noord-Midden-Zuidlijn.

Zooals men weet, is de kleur voor het ,,primitieve'' denken iets essentieels, een ,,denk-catagorie''. Alles, wat Rood is, hoort daarom bij elkaar, heeft daarom een zekere verwantschap. Vóór Brahma heer van 't Zuiden was, was Rood reeds de Zuidelijke kleur. Toen Brahma den meridionalen troon besteeg, werd hij daarmee de volledige, wettige erfgenaam van heel den Zuiderschat: sindsdien hooren het Vuur, Yama's staf (danda) en het Roode koper tot zijn attributen.

Maar naar ,,primitief'' denken zijn de Rood-dingen in wezen identiek, dus onderling verwisselbaar. Brahma = Agni (vuur) = vuurspuwende berg = Rudra, de verschrikkelijke = Yama, de heer der dooden. Maar ook is Brahma = een brahmaan, dus Brahma = de brahmaan par excellence, dat is Agastya: Brahma is het Zuiden, is dus ook de Goeroe, dat is ook weer: Agastya. Al deze Rood-Zuid grootheden komen dan ook voortdurend in twee-voud te voorschijn, b.v. Brahmāgni, Rudrāgni enz.

Wisnoe ontving als Noorder-heer den Zwarten tresoor, die ook aarde en onderwereld inhield, hij erfde ook chthonische eigenschappen en als Heer van aarde en onderwereld was hij de magische bewerker van de vruchtbaarheid des lands.

Het in de onderwereld ontkiemende padizaad komt door den aardkorst als padi-halm te voorschijn. Deze vegetatieve vruchtbaarheid, dit wonder van sterven in de aarde en wedergeboren worden uit de aarde is Wisnoe's werk. Zijn magische macht, die zich hierbij openbaart, is dewi Çri.

Sādhana: dat is Rijksvoorspoed en persoonlijke (geld-)rijkdom, — is ook van hem-met-haar; bij hen hooren de bekende kèpèng-beeldjes genoemd ,,seri sedana''. Zijn metaal is het zwarte ijzer: Wesi.

Maar wij moeten geen oogenblik vergeten, dat in Wisnoe (vóór hij den Noorder troon beklom) een Zonnegod school, zijn tjakra is de zonne-schijf; in Brahmah als Middag-heer zag men eveneens Soerya, den Zonnegod. Dat Çiwa en Soerya identiek zijn, belijden de Balineesche pedanda's nog dagelijks in den voornaamsten spreuk van hun eeredienst: Çiwādityāya namah (Hulde aan den Çiwa-Zon). Dus alle drie waren tevens Zonverschijningen.

Maar de drievoudigheid kan zich voor den Baliër ook anders symboliseeren.

Daar is Pradhāna: de vruchtbare natuur beschouwd als vrouwelijk Principe. Daarnaast is Poeroesha: de bevruchtende Geest. Uit de mystieke vereeniging van den bevruchtenden Geest met de vruchtbare Natuur, wordt de Zoon, Poetra, geboren. Deze is Zoon van God en Zoon van de Natuur, in God's Zoon wordt de zichzelf in tweeheid gedeeld hebbende Godheid (Geest en Natuur) hereenigd. De Kringloop van alle Werkelijkheid heeft zich in gesloten cirkel voltrokken.

***

Kijk naar den sterrenhemel, daar zijn vaste sterren, daar is de dierenriem, waar de Zon doorheen schrijdt, daar zijn de planeten, die rondwentelen om den beschouwer.

Hoeveel planeten zijn er? Vijf zeiden de Babyloniërs, de Israëlieten, zeiden ook Grieken en Romeinen. En zoo zeggen ook de Hindoes, Javanen en Balineezen.

Het zijn Mars, Mercurius, Jupiter, Venus en Saturnus.

---

ten vertoont, de Prambanan gemengd Hindoe-Javaansche, en de Panataran vrijwel geen Hindoe-elementen meer (z.g. Javanistisch).

Neem de elementen in Balineeschen zin, dat wil dus zeggen de openbaring der waargenomen wereld, naar hare bestanddeelen; het zijn aether, wind, aarde, water en vuur (licht).

Beschouw Uw eigen hand: vijf is het aantal Uwer vingers.

Neem het aantal Uwer zinnen: zijn het er niet vijf?

Beschouw uw bewegingen in de ruimte. Gij kunt voorwaarts en achterwaarts, of links en rechts gaan, dan wel op de plaats zelf stilstaan. Zoo zijn ook de hoofd-windstreken er vijf, nl. vier en het midden.

De eenvoudigste openbaring der aanvankelijke volmaaktheid in de waargenomen wereld is dus het vijftal.

Dit geldt zoowel voor microcosmos als voor macrocosmos.

Zoo stemmen hemel en aarde, mensch en buitenwereld, overeen.

Vijf is de eenvoudigste openbaring der aanvankelijke volmaaktheid. Dit is de diepere oorzaak van de neiging tot het vormen van nieuwe vijftallen, zooals de Balineesche theologie er talrijke kent.

Maar de aanvankelijk volmaaktheid kan voortschrijden tot voltooide volmaaktheid, wier symbool 7 is.

In den macrocosmos voegt ge de Zon en Maan bij de 5 planeten, en ge hebt de zevendaagsche week.

In de ruimtelijke visie beweegt gij U buiten het platte vlak en voegt „onder" en „boven" toe aan het aanvankelijk vijftal.

Naar analogie van dezen waargenomen bouw van sterrenhemel en eigen bewustzijn (ruimtelijke visie) vormde het Hindoe-Balineesche denken vele andere zeventallen om volmaaktheid uit te drukken.

Zijn aldus vijf en zeven symbolen der volmaaktheid in aanvang en voltooiïng (de aanvankelijke volmaaktheid is niet inferieur aan de voltooide, vijf niet minderwaardig aan zeven), beide zijn het in eenvoudigheid, in grond-type. Maar er is ook een veelvoudige volmaaktheid, in uitbouw.

Ook die openbaart zich weer èn als aanvankelijk veelvuldig èn als voltooid veelvuldig; symbolen zijn negen (bij vijf), elf (bij zeven).

De Zon wordt verduisterd: Rahoe heeft haar opgezwolgen; de Maan, hoewel zij vol moet zijn, wordt weggevreten: Ketoe's werk. Naast Zon en Maan en de vijf planeten zijn er dus ook nog Rahoe en Ketoe, in veelvuldigheid is dus hun aantal negen.

Beschouw Uw lichaam: wel hebt ge in éénvoudigheid van grondtype 5 zintuigen, doch in veelvuldigheid van openbaring hebt ge: twee oogen, twee ooren, twee neusgaten, één mond en twee lichaamsopeningen (zooals de Balinees zegt: deuren) in Uw onderbuik: dus ook in den microcosmos is de veelvuldigheid negen.

Neem de ruimtelijke waarneming in het platte vlak: gij hebt in eenvoudigheid van grondtype 4 richtingen en het midden, maar in veelvuldigheid kunt gij tusschen elk richtingpaar een nauwkeuriger tusschenrichting inschuiven: de acht windstreken met het midden vormen ook weer een negental.

Bij de uitbeelding van de wereld als een vijfvoud komen naast de in verband met de Drieëenheid reeds genoemde windstreken: Noord, (Midden), Zuid nog Oost en West. Het Oosten is Zons-opgang, hier ontstaat de Heer (Içwara), die Indra's rol als heerscher der goden overneemt: de kleur van den aanvang is wit, het metaal zilver.

In het Westen gaat de zon onder, hier troont Mahādewa, geel is zijn kleur; het wesi koening, het goud, is zijn metaal. Hij erfde dus het Westelijk gebied, inclusief het Water. Maar het Westen was ook het zielenrijk, waar de zielen gestrikt werden [1]).

---

1) Voor vroeger besef door Waroena. – Bij de latere Boeddhisten lag in het Westen het paradijs der gelukzaligen: Soekawati.

Water-symbool is de slang (nâgâ). De Zielenstrik heet pâça. Deze symbolen werden vereenigd in de nagapasah, die als een pijl werd opgevat.

De speculatieve geest, voor wien beide gedachte-lijnen Noord-Zuid en Oost-West elkaar sneden, maakte nu het vierspakige wiel, het ordinaten-kruis.

De volgende stap was het achtspakige wiel, met de „tusschenlijnen" er in getrokken. Hierbij deden zich echter complicaties en dubbel-vormen voor, die alle in Çiwaïtischen zin opgelost werden.

Çiwa bleef als Içwara in 't Oosten, bij hem sloot aan Maheçwara [1]), een dubbelvorm (Z.O.); in het Zuiden bleef Brahma, maar Roedra (Loedra) schoof naar het Zuid-Westen. Tusschen Mahâdewa en Wisnoe kwam Çangkara; in het Noord-Oosten Çamboe.

De z.g. wapenen (astra) zijn zeer belangrijk voor de herkomst dezer verschuivingen en verdubbelingen.

Het Oosten behield zijn badjra (dubbel-drietandig wapen) van Indra, maar Içwara stond zijn triçoela (enkele drietand) aan het N. O. af. In het Z. O. kwam de wierook-test (doepa), oorspronkelijk als vuur-symbool Zuidelijk. De danda van Yama bleef in het Zuiden, maar de knods (moksala) ging met Roedra naar het Z. W. Het dubbel-wapen nagapasah bleef in het Westen, terwijl de angkoeça (olifantshaak) het Noord-Wester embleem werd. Naast de tjakra verscheen ook de gada (knods) in het Noorden. In de uitbeelding heerscht thans nog al belangrijk verschil, een duidelijk bewijs voor het ongetwijfeld kunstmatige van dit nieuwe systeem.

Deze acht goden heeten als Hoeders der Windstreken Loka-pâla.

Dat Çiwa zelve in het centrum de achtbladige lotus kreeg, berustte op soortgelijke speculaties, als wij boven omtrent de hartslotus reeds mededeelden.

*

1) Op Bali als Mahisora uitgesproken en ook wel zoo geschreven.

Stijg van aanvankelijkheid op tot voltooiïng.

In aanvankelijke veelvoudigheid teldet ge negen openingen in Uw lichaam, maar gij liet begin en einde aanvankelijk buiten beschouwing. Want het heele lichaam heeft, als een bol, twee polen.

Lagen de negen openingen als het ware in een aequatoriale doorsnede door een bol: buiten die doorsnede getreden stijgt ge in mystiek-physiologischen zin tot Uw fontanel: hier is de mystieke deur des harten, waardoor Çiwa in Uw ziel intrede wil doen.

Daal af uit het aequatoriale cirkelvlak en ge bereikt Uw navel: hier hebt ge den magischen ingang van Uw lichaam: hierdoor trad eenmaal het leven Uwer moeder in uw eigen lichaam; het is het—in diep duister liggend—begin van Uw bestaan, het symbool van levens-aanvang. Hier is het mystieke vuur, dat Uw aardsche leven in stand houdt, hier is ook de brand der hartstochten; het is polair tegengesteld aan Uw fontanel, waardoor de koele wateren der onsterfelijkheid binnen dringen. — Ontmoeten water en vuur elkaar, dan is de polaire spanning opgeheven, en Uw dood ingetreden.

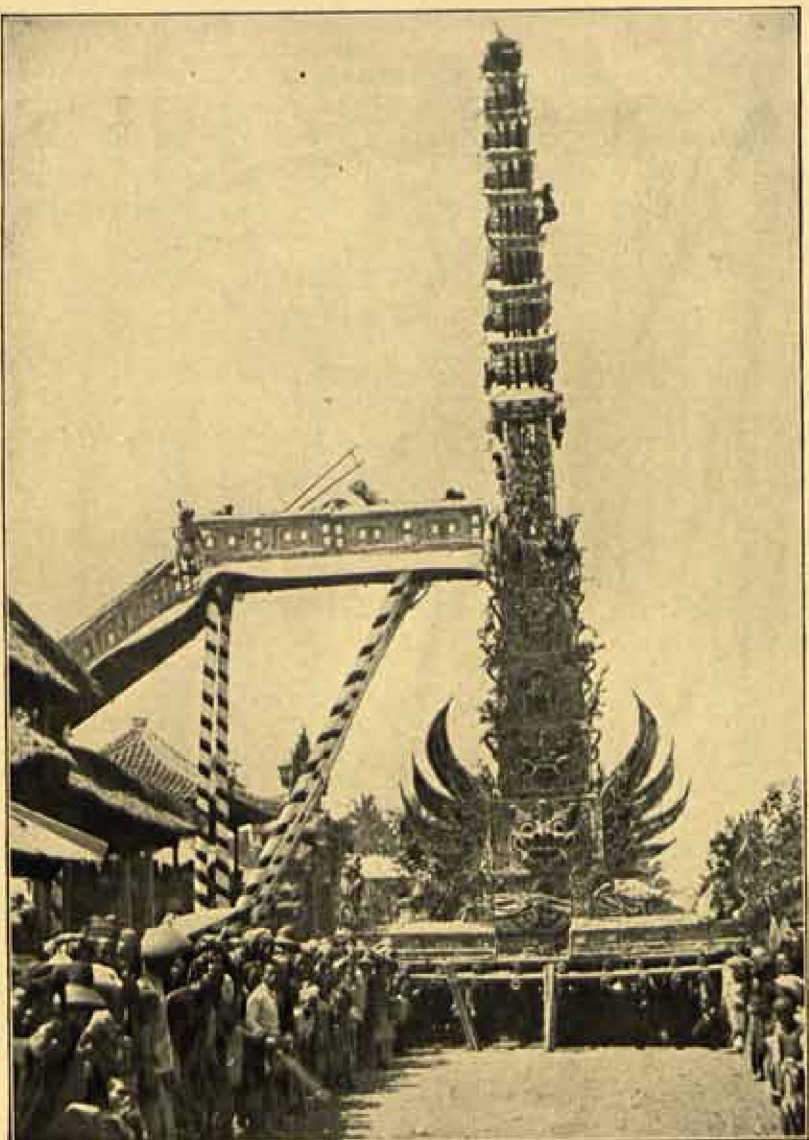
Wilt ge dus de voltooide veelvuldigheid Uwer lichaamsopingen weten, en daarbij het platte vlak Uwer waarneming verlaten, dan is het symbool elf. . . . .

Tel bij de 8 windstreken met het middelpunt nog zenith en nadir op, ge hebt ook elf: hier zijt ge in driedimensionale concreetheid van ruimtelijke aanschouwing evenzeer buiten de aanvankelijkheid van het platte vlak getreden.

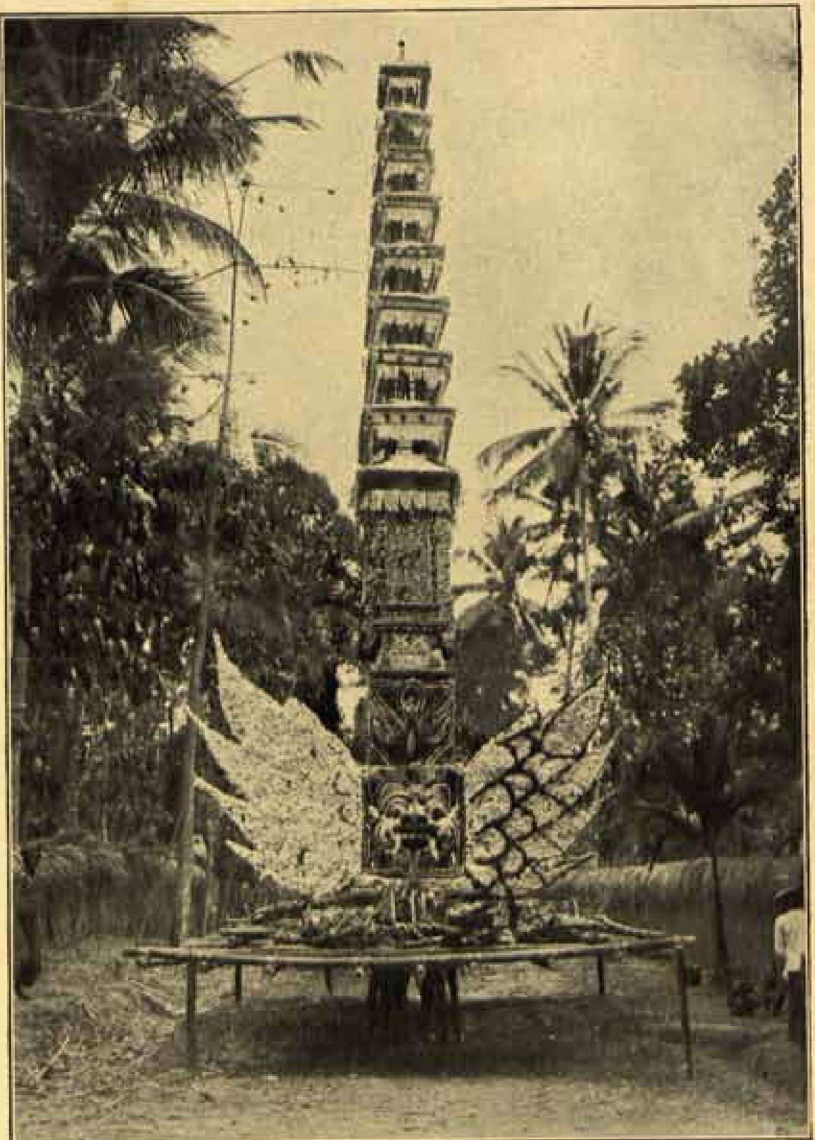
Uit dit alles—het zij nog eens ten overvloede gezegd—blijkt dus, dat 5 en 7 (eenvoudigheid), 9 en 11 (veelvoudigheid), maar ook 5 en 9 (aanvankelijkheid) en 7 en 11 (voltooiïng) symbolische uitdrukkingen zijn van volmaaktheden van verschillende orde,



Lijktoren van een soedra-vrouw. Wadah.
De overledene behoorde niet tot de triwangsa, doch was een der vrouwen van een Balineesch vorst. De wadah is zeer kostbaar uitgevoerd.
Het derde gedeelte (de toempang) is dus niet aanwezig. Het ondergedeelte bestaat uit 3 étages, in uitwerking geheel afwijkend van de gegoenoengan der triwangsa. Het dak der bale-balean is van een harpvormig top-sieraad voorzien.



Lijktoren voor een lid der triwangsa. Bade.
De overledene was van den hoogsten ridderadel (satrija dalem) en bovendien onderdistrictshoofd (poenggawa). Voorts een der rijkste Balineezen.
Het ondergedeelte telt 5 gegoenoengan. Het geheel is zeer kostbaar uitgevoerd.



Lijktoren voor een lid der triwangsa. Bade.
De overledene was een satrija, en behoorde niet tot de hoogere ambtenaren. Ook was hij niet een der rijke Balineezen.
Het ondergedeelte heeft slechts 2 gegoenoengan. Het geheel is eenvoudig uitgevoerd.

ieder voor zich echter volmaakt.

Geheel de Balineesche eeredienst wemelt, vooral in zijn plastisch lijkverbrandingsritueel, van toepassingen dezer symbolische getallen.

Het is natuurlijk nooit het mystieke leven zelve, dat te vangen zou zijn in concreetheid van uitdrukking. Juist door het heldere inzicht in de onuitdrukbaarheid, de onmededeelbaarheid der mystieke beleving, koos de Hindoe (en later de Balinees) deze symbolen, teruggaande op den aanleg van hemelbeeld, menschelijk lichaam, en verstandsstructuur. Gaat de getallen-symboliek als zoodanig niet op mystieke ervaring terug, de latere mystici hebben voor de uitdrukking hunner ervaring voortdurend gebruik gemaakt van haar schemata.

Want ook buiten de mystiek in engeren zin heeft de Hindoe-Balineesche wereldbeschouwing een zeer rijk gebruik gemaakt van genoemde getallen.

Beschreef men geografisch het aardoppervlak, dan waren er 5 rivieren, 5 zeeën, 5 eilanden, maar ook 7 rivieren, 7 bergen, enz.

***

Wil ge een ritueele „oefening'', rijk aan symboliek, neem dan de tri-samaja, een meditatie-periode van drie dagen.

Elke dag heeft drie tijdstippen: ochtendschemer, middag, avondschemer. Bepeins de drieéénheid gedurende drie dagen:

Begin den eersten dag 's ochtends met Brahma, 's middag met Içwara, 's avonds met Wisnoe.

Begin den middelsten dag met den middelsten: Içwara, ga 's middags voort met Wisnoe en eindig 's avonds met Brahma.

Begin den laatsten (derden) dag met den laatste (derde): Wisnoe, dan volgt 's middags Brahma, 's avonds Içwara.

De drie ochtenden komen weer overeen met den geheelen eersten dag. En op den eersten ochtend had gij Brahma, het ontstaan, op den tweeden, middelsten, middag Wisnoe, het bestaan, op den derden, laatsten avond, aan het slot: de opheffende voltooiïng in Içwara.

***

Het belangrijkste feest op Bali is ongetwijfeld de lijkverbranding en als het belangrijkste element van elke lijkverbranding moet zeker de lijktoren gelden. In zijn volledigen vorm voor de Satriya's en Weçya's, de Balineesche edelen (ridder- en koopmansadel van origine), geeft hij een kort begrip van heel den Balineeschen godsdienst.

De drie deelen ervan zijn symbolen van den cosmos in zijn drie bestanddeelen: onderwereld, bovenwereld en hemel (boer, boewah, swah).

Zooals wij reeds zagen, is de onderwereld (boer) Wisnoe's regioon. In de onderwereld woont de schragende schildpad, Koermarādja, waarop heel de aarde rust, rond 's aardrijks fundament stroomt de wereldzee, afgebeeld door den dubbelen nāga (slang), zich kronkelend om het schildpadlijf. Op 's aardrijks diepsten kern stapelen zich de bergen op, het houvast der aardoppervlakte. Zoo ziet men op den schildpad drie bergen (gegoenoengan) zich telkens verjongend stapelen, begroeid met bloembouquetten. Tot de sfeer van het aardsche behooren ook de monsters en aan voor- en achterzijde der gegoenoengan zijn zeven monsters in woest-verschrikkelijken vorm uitgebeeld.

De te verbranden persoon is overleden, dus behoort niet meer tot de aarde, vóór de verbranding kan hij echter ook den hemel nog niet binnengaan; hij zweeft dus tusschen hemel en aarde, in de boewah, die bovenwereld, luchtruim, is. Daar hoort dan ook zijn lichaam in deze phase van zijn bestaan symbolisch te rusten en de lijkkist plaatst men dus in het mid-

dengedeelte (bale-balean). Maar mensch noch lijk kan vliegen of uit eigen kracht in het luchtruim verblijven. Zoo zou ook bale-balean met doodkist zeker tot de aarde terug vallen, als niet de koning van het luchtruim, de vogel-vorst Garoeda, hem schraagde. Met den kop voorwaarts gericht en de beide vleugels links en rechts torenhoog uitgebreid vliegt Garoeda van de aarde met de ziel ten hemel [1]).

De hemel zelve, de toekomstige woonplaats voor de ziel van een triwangsalid [2]) is thans nog te hoog voor hem, dus wordt boven op de bale-balean gebouwd in 5, 7 of 9 verdiepingen (toempangs) [3]).

Wordt aldus de Hindoe-Baliër naar de verbrandingsplaats gebracht, voor den pedanda als Çiwa op aarde zou deze symboliek niet passen. Hier is de microcosmos in zijn veelheid reeds overwonnen door dieper inzicht.

Niet meer de bont-uitvoerige symboliek van heel het wereld-bestel [4]) past hier, doch de sobere hoogheid van diepere mystiek.

Het stoffelijk overschot van den priester wordt niet in zoo'n uitvoerige bade gedragen, doch slechts op een gigantisch grooten zetel (padmâsana). Deze lotustroon, waarop de priester tijdelijk komt te rusten, is Çiwa's zetel zelve.

Hij is niet bont en veelvervig, doch slechts van louter wit en goud, van de reinste kleur en het edelste metaal.

Een groote, hoog opgaande leuning is de afstraling van zijn goddelijken glans (praba).

Een enkele witte pajong mag hem begeleiden als teeken zijner waardigheid.

***

Dat de Balinees zich zijne tekortkomingen, zelfs bij het waarnemen van het ritueele voorschrift bewust is, moge blijken uit deze hymne.

Amen!
Vergeef mij, Groote God, Gij, die het welzijn van alle levende wezens bewerkt!
Verlos mij uit alle boosheden, bescherm mij, O Altijd-tegenwoordige Çiwa!
Boos ben ik, een boosdoener, boos van hart en boos van inborst
Red mij uit alle boosheden, bescherm mij tegen die alle.

Mogen mij vergeven worden mijn zonden met daden
Mogen mij vergeven worden mijn zonden met woorden
Moge mij vergeven worden mijn zonden met gedachten
Vergeef mij die tekortkomingen.

Ik schiet tekort in syllaben, woorden en spreuken
Ik schiet te kort in geloof, ik schiet te kort in ceremonieel
Maar U, o Altijd-tegenwoordige Çiwa, zij lof!

Amen! Onvoldoend is mijn hulde aan spreuken, onvoldoend aan daden, onvoldoend aan geloof; moge deze mijn hulde toch door U, o God, mij voor vol gerekend worden."

Zoo men nu hiertegen wil inbrengen, dat dit gebed door dagelijksch gebruik

1) Garoeda is ook Zonnevogel, en zoo is ook in den lijketoren als geheel weer een zonnesymbool te zien, de Mensch (dat is in eerste instantie: de Vorst) is Zoon van de Zon. Over de Zonnesymboliek in den lijketoren zullen wij hier niet spreken. Aanwezig is zij daar evenzeer als in de kajon of goenoengan bij de wajang.

2) Het derde, hemel-gedeelte mag niet voorkomen aan lijktorens voor niet-kasteleden.

3) Als maximum voor den allerhoogste onder de levenden komt ook het aantal elf voor. Zie voor deze getallen het voorafgaande.
In de uitgewerkte Balineesche theologie bestaan uitvoerige speculaties over den aard en het karakter van elk dier hemelen.

4) Dit hangt samen met het magisch-religieus verschil tusschen de dubbele openbaring van de Godheid op aarde: naar uiterlijke macht en heerlijkheid als vorst, naar innerlijke beleving als priester.

voor den bidder afgestompt is tot holle klinkklank, dan heeft zulks evenzeer te gelden van het ,,Onze Vader'' der Christenen. Doet zulks iets af aan de religieuse diepte ervan voor den met bewustheid biddende?

***

Wees een braaf en rechtschapen burger, die zich niet alleen aan de inzettingen (sesana) houdt, maar die vol diep rechtsgevoel is, en ge hebt den staat van een dharma-wān bereikt.

Wilt ge echter het mystieke pad betreden, dan zult ge vrij moeten zijn van hartstochten: werāgya. Dan eerst kunt gij met de mystiek aanvangen. Deze openbaart zich eerst als kennis (adnjana) en na de kennisse Gods komt pas de eigen ervaring van de vereeniging met den Heer (içwara): de heerlijkheid (eçwarya).

***

Çiwa is de al-eenige God.

Drieëenig openbaart hij zich als: Brahma-Içwara-Wisnoe.

Hij heeft vijf aspecten, gebonden in de spreuk S-B-T-A-I.

Hij is Parama-çiwa, de allerhoogste, die tegelijk Sadā-çiwa, de Altijd-tegenwoordige, en Çoenya-çiwa, de Reine, is.

Deze termen worden gebruikt bij het beschouwen van de verhouding van God en wereld. In het Westen zijn aan dit ,,probleem'' de termen immanent en transcendent verbonden.

Onder de transcendentie Gods wordt dan verstaan, dat de Godheid te onderscheiden valt van de wereld, een macht, kracht (of persoon) is, buiten en boven het heelal.

Als immanentie Gods wordt daar begrepen, dat God zich in dit heelal openbaart en niet er buiten of boven zou staan.

Gewoonlijk noemt men dan deïsme en theïsme transcendente Godsopvattingen terwijl het pantheïsme als immanente Gods-leer te gelden heeft.

De Hindoe en later de Balinees heeft transcendentie en immanentie opgevat als twee aspecten van God.

Transcendent is Çoenya-çiwa, immanent is Sadā-Çiwa. Het eene aspect sluit het andere niet uit, want God is nu eenmaal meer dan zijn aspecten.

De aspectlooze Godheid, boven transcendente of immanente openbaring, is Parama Çiwa.

Transcendent is Çoenya-çiwa, dat wil dus zeggen: de Godheid wordt niet bewogen door den gang in den kosmos, hij is nir-wikāra, zonder verandering.

Immanent is Sadā-çiwa, hij is altijdtegenwoordig (dit aan tijdelijke visie ontleende beeld zou een Westerling wellicht geneigd zijn door zijn ruimtelijk pendant: ,,alom-tegenwoordig'' week te geven). Sadā-çiwa is dus het Goddelijk principe, immanent in elk cosmisch verschijnsel, oneindig vaak verdeeld, naar het beginsel der individuatie. Is Çoenya-çiwa onveranderlijk, onbeïnvloed door de 16 agentia der verandering, de ,,shodaça wikāra'' (nl. zintuigen, natuurlijke verschijnselen en het de zintuiglijke ervaring verwerkend verstand), Sadā-çiwa is wi-āpi, wi-āpaka, de doordringer in alle gebeuren. Hij dringt door in alle wezens (bergen, planten, dieren, menschen).

Boven transcendentie en immanentie verheven is Parama Çiwa. Hij is boven elke qualificatie uit.

Hij is niet positief te benaderen, want dat is slechts zijn immanent aspect (Sadā-çiwa), niet negatief te benaderen, want dat is slechts zijn transcendent aspect (Çoenya-çiwa). Hier is elke benaderingsmogelijkheid uitgesloten.

BOEKBESPREKING

DRIE BOEKEN OVER INDISCHE KUNST

I

The Architectural Antiquities of Western-India, by Henri Cousens. The India Society. 1926.

Een korte aankondiging van het keurige werk van Cousens over de architectonische oudheden van Westelijk-Indië moge hier een plaats vinden. Een tekst van 83 bladzijden, een plaatsnaam-register en 57 platen, waarvan sommige met meerdere afbeeldingen, hebben het doel een overzicht te geven over hetgeen de architectuur van deze streek aan belangrijks biedt. En dat is veel. Aanvangend met de grot-tempels, gaande langs de stûpa's, gebouwde tempels en kloosters, voert de auteur ons naar de middeleeuwsche en moderne bouwwerken, waarvan juist het Westen van Indië zoovele en zoo prachtige exemplaren telt; een groot stuk wordt dan ook ingenomen door de moehammadaansche bouwwerken van Ahmadâbâd, Gujarât, Bijapur en Sind. Het spreekt vanzelf, dat de Jain-tempels van Mount Abu niet ontbreken en evenmin de bekende tempels van Aihole en Pattadakal. Van de terracotta's uit Sind vinden wij voorts onder de afbeeldingen prachtige exemplaren, terwijl de foto's van de stûpa's zelf hoogst welkom zijn, omdat zij ons een indruk kunnen geven van deze weinig algemeen bekende oude buddhistische bouwwerken. Zeer interessant ook is een afbeelding van een gebouwde (niet uit de rots gehouwen) ,,chaitya'' van Ter, die duidelijk het merkwaardige gebogen dak vertoont, waarvan wij door de grot-tempels alleen de binnen-structuur kenden, doch waarvan de uitwendige vormen in dit exemplaar aan de vergetelheid ontrukt zijn. Natuurlijk is de algemeen voorkomende structuur van vergankelijk materiaal geweest en hebben wij het behoud van dit exemplaar te danken aan de vaker toegepaste methode om houten bouwsels door 't copieeren in steen een langer leven te bezorgen. Soms gelukte dit en bleef de aldus geboren monstruositeit leven; soms echter strafte de daad zichzelf en storte het geheel in.

Tot dat men eindelijk de techniek onder de knie had en voldoende rekening hield met het verschil in materiaal. In het geval van Ter geldt het echter een chaitya van baksteen, hoewel de vorm van het dak ook hier verraadt, dat het oorspronkelijk zeker uit plantaardig materiaal moet zijn vervaardigd geweest; die vorm komt merkwaardig overeen met dien der loemboeng-daken van Bali.

De oorspronkelijke houtconstructie is in de smalle stijlen nog duidelijk te herkennen.

Een pronkstuk is en blijft de rots-tempel of liever het rotstempel-complex van Elûra. Hier is door weghakken van steen een reeks van monumenten uit de rots uitgespaard, die een behoorlijk tempelerf hebben gevuld. Het is als het ware één reusachtige steengroeve, waarin men sommige onbruikbare steenbrokken heeft laten staan om deze daarna den vorm van tempels te geven, ze uit te hollen en ten slotte werkelijk als tempels te bezigen. Het merkwaardige is daarenboven nog, dat het geheel blijkbaar een copie is van den beroemden tempel van Virupâkṣa te Pattadakal en gebouwd voor Lokamahâdevi, de Gemalin van Koning Vikramâditya II uit het midden van de 8ste eeuw. De zoon van dezen Vikramâditya, Dantidurga geheeten, zou den Virupâkṣa-tempel, die grooten indruk op hem had gemaakt in Elûra, (waar zijn steenhouwers grotten maakten) in de rots hebben laten copieeren.

Wat belangrijkheid voor de aziatische kunst in het algemeen betreft, zoo moet dit tempelcomplex echter onderdoen voor de eveneens in het Westen van Indië te vinden grot-tempels en -kloosters van Ajaṇṭâ; waar echter de belangrijkheid daarvan berust op de beroemde wandschilderingen, volstaat Cousens in zijn architectuur-boek met enkele schaarsche opmerkingen over de structuur dezer interessante grotten.

Zoo voortbladerend door dit uitstekend beredeneerd overzicht van oudheden uit het Westen van Indië, waarin wij echter gaarne wat meer litteratuur-plaatsen hadden gezien (het opgeven van alleen de titels der werken en artikels dwingt den lezer tot veel zoeken en tijdverlies), mogen wij concludeeren, dat door de uitgave van dit werk een voor archaeologen en kunstminnaars uiterst belangrijk deel van Indie meer tot zijn recht is gekomen, dan tot nu toe het geval was. Waar de verschillende oudheden van de behandelde streek in tijd voldoende uit elkaar liggen om ze den leek en ook wel den geleerde niet steeds als samenhoorend te doen zien, tracht Cousens dit bezwaar door zijn boek te ondervangen; iets, waarin hij volkomen is geslaagd en dat ook voor de studie der invloeden uit Indië op Indonesië van groot belang mag worden genoemd.

Ik kan deze publicatie der India Society voor het jaar 1926 oprecht aanbevelen.

II

Geschichte der indischen und indonesischen Kunst, door Ananda K. Coomaraswamy. Aus dem Englischen übertragen von Hermann Götz. Verlag Karl W. Hiersemann. Leipzig 1927.

De Heer Ananda K. Coomaraswamy, Custos aan het Museum of Fine Arts te Boston, door geboorte bekend en vertrouwd met de kunst van Ceylon en Indië, door reizen bekend geworden met die van Achter-Indië en Indonesië, heeft met het samenstellen van

het bovengenoemde boek niet alleen alle liefhebbers, doch tevens alle vaklieden een grooten dienst bewezen. Niettemin gaat zijn verdienste hier bovenuit, want de 324 pagina's tekst vol feiten en de 400 afbeeldingen achterin het boek geven tezamen een nieuwer en vollediger beeld van de indische kunst en hare verspreiding, dan tevoren gevonden kon worden. De behoefte aan een betrouwbaar werk over deze kunst was sterker geworden, naar mate de onvolledige of spoedig verouderde werken meer in het verleden kwamen te liggen. Naast het vooral om het illustratiemateriaal nog steeds belangrijke werk van Vincent Smith en het door en door verouderde werk van Fergusson (dat niettemin in Engeland nog steeds vlijtig wordt gebruikt en het misschien nog zoover zal brengen als Raffles' History of Java, dat een honderdjarig jubileum mocht vieren in de indische archaeologische wereld), kwamen allengs verschillende werken en werkjes, die hetzij van een sterk uitgesproken tendenz uitgingen, als William Cohn's Indische Plastik, hetzij de bedoeling hadden de nieuwsgierigheid van het publiek snel en vluchtig te bevredigen, als Paul Westheim's Indische Baukunst, hetzij tot de detailstudies behoorden, die òf in aesthetische bespiegelingen zichzelf en hun lezers oplosten, òf in vakkundige gedegenheid volslagen ongenietenen onleesbaar waren. De groote daad, het schrijven van een samenvattend en up to date werk over de geschiedenis der indische kunst en hare verspreiding, ontbrak echter nog steeds en het is Coomaraswamy, die deze daad volbracht.

Boven vloeide mij het woord tendenz uit de pen; ik geloof, dat wij het, hoewel in veel bescheidener mate, eveneens zouden moeten bezigen om den specialen aard van dit werk te kenschetsen. Het boek is meer dan een absoluut neutrale poging lijn en kleur te brengen in verzamelde feitenmassa's. Het is vooral de Indiër Coomaraswamy, wiens pen in den aanvang van zijn groote arbeid met meer enthousiasme over het papier zal zijn gegleden en wiens hart met meer gevoelens zal zijn vervuld geweest bij het kiezen van zijn woorden, dan gewoonlijk het geval is. Hij treedt ons in zijn werk tegen als een pionier. Niet als een pionier voor het goed recht van de indische kunst, als Havell destijds deed (wie zou daarvoor nog het strijdperk willen betreden, waar een al te groot enthousiasme eer geremd dan aangewakkerd dient te worden), doch als verdediger van het aanzien en den stamboom van die kunst en als wetenschappelijk pleiter voor een oudere traditie en een zelfstandiger levensvoering dan Havell zelfs vermocht te vermoeden. Immers, weliswaar klonk Havells stem in de salons van kunstliefhebbers, waar hij om het ongemeene en zoete van de voois graag gehoor verkreeg, doch in de studeercel van den wetenschapsman, van den kunstgeleerde, drong zij slechts als een zwak en disharmonisch vernomen geluid door. Daar toch werden de in heilig enthousiasme begane „fouten" en overdrijvingen op het gevoelige goudschaaltje soms zoo zwaar gewogen, dat een onbehagelijke onrust de gemoederen bekroop en men het einde van wetenschap en betrouwbaarheid gekomen achtte. Welnu, van zulke fouten en overdrijvingen is Coomaraswamy's werk vrij; dat wil natuurlijk niet zeggen, dat het geheel feilloos is (welk zooveel omvattend werk zal ooit op dien naam aanspraak kunnen maken), doch de schrijver heeft voor zijn pleidooi van hetzelfde goudschaaltje gebruik gemaakt en den collega weinig meer te wegen overgelaten.

Het werk, dat in het Duitsch vertaald is (voor mij ligt deze duitsche uitgave) behandelt in zes kloeke en historisch belangrijke hoofdstukken de zeer omvangrijke stof. Dan volgt een uitgebreide literatuuropgave, bijzondere opmerkingen bij de platen, een reeks van zeer nuttige kaarten, een uitgebreid register en ten slotte een groote menigte van afbeeldingen. Een indeeling en volledigheid, zooals wij maar weinig zien en zoo vaak wenschen.

Het eerste hoofdstuk is gewijd aan de kunst van het tijdperk, dat vóór de dynastie der Maurya's is gelegen en heeft den auteur ruimschoots gelegenheid verschaft van zijn speciale inzichten inzake het ontstaan en de wording van de indische kunst blijk te geven. Zooals men weet heeft het perzisch karakter van enkele der oudste kunstoverblijfselen in Indië, die van Bhārhut en Sāñcī, bij sommige kunsthistorici de meening post doen vatten, dat wij hier een ver-indischte perzische kunst voor ons hebben. Anderen hebben het verband anders geformuleerd en gesproken van perzischen invloed op indische kunst. Coomaraswamy wil ook dezen niet op de voet volgen en doet uitkomen, dat de elementen, waaruit de grootendeels (misschien zelfs geheel en al) symbolische versieringen dier oude kunst bestaan, algemeen aziatisch bezit waren, of liever, indische differentiaties van een ouder algemeen aziatisch bezit. Inderdaad wijst hij er terecht op, dat men niet zonder meer mag aannemen, dat, als wij tijdens of kort voor Açoka de eerste buddhistische oudheden in steen gebeiteld op het tooneel zien verschijnen en wel voorzien van een reeks symbolische voorstellingen, die sterk aan perzische parallelen doen denken, dat dan door dienzelfden Açoka deze kunst moet zijn „ingevoerd". Integendeel, het niet voorhanden zijn van een vroegere ontwikkelingsfaze behoeft geenszins te leiden tot de aanname, dat zij niet reeds in een anderen vorm kan bestaan hebben; vele onderzoekers hebben herhaaldelijk gewezen op een te veronderstellen houtarchitectuur en -sculptuur, die aan de op hoog kunstpeil staande steen-architectuur van de oudste buddhistische periode vooraf moet gegaan zijn. Ja, ik geloof niet, dat iemand daaraan zou durven twijfelen, als hij de tastbaar als hout-constructie te herkennen techniek der oude grot-tempels en grot-kloosters beziet.

Hierop wijst Coomaraswamy dan ook terecht. De conclusies, welk hij dan echter trekt, kan ik niet in allen deele onderschrijven. Hij zegt (pag. 14) „Het eindresultaat van deze beschouwingen is, dat Indië uit zijn isolement wordt verlost; want den achtergrond voor de behouden gebleven kunst vormt een „gemeenschappelijke vroeg-aziatische kunst, die haar uiterste golfsporen aan

31968

de kusten van Hellas, het uiterste westen van Ierland, Etrurië, Phoenicië, Egypte, Indië en China eveneens heeft achtergelaten. Alles, wat tot deze kunstphase behoort, is evengoed de gemeenschappelijke erfenis van Europa en Azië en haar verschillende vormen, zooals zij in Indië of elders in verschillende tijdperken tot aan den huidigen dag voorkomen, moeten eerder als verwant dan als ontleend beschouwd worden".

Het komt mij voor, dat hierop wel een en ander zou zijn aan te merken. Indien werkelijk al deze verschillende vormen, die men van Ierland tot den Indus aantreft en die onderling verwante symbolen vertoonen, de twijgen van één stam zouden moeten verbeelden, die op elkaar gelijken doordat zij denzelfden stam hebben, waarop en waaruit zij zijn ontstaan, dan zou noodwendig een volkeren-verwantschap den grond moeten hebben gelegd van deze kunst-verwantschap. Zulk een volkeren-verwantschap aan te toonen, zou alsdan de taak zijn geweest van Coomaraswamy, welke taak hij niet heeft op zich genomen en waarschijnlijk niet gaarne op zich zou willen nemen. Is daarentegen aan te nemen, dat deze verwantschap aan ontleening haar oorsprong heeft te danken, dan heeft niet alleen het frappante voorbeeld van de overname van vele motieven en kunstnormen van de semitische Assyriërs door de indo-germaansche Perzen de kracht van een waarschuwend voorbeeld van groote bewijskracht, doch dan kan ook het enorme stijl-verschil, dat tusschen gelijke motieven van Ierland en den Indus bestaat en niet geloochend mag worden, een logische verklaring erlangen, doordat onderling geheel verschillende mentaliteiten de dragers werden van dezelfde symbolen en er dan ook verschillenden inhoud en vorm aan hebben gegeven. Het is zeer zeker verkeerd en kortzichtig om de overname van Açoka's kunst van de Perzen als een feit te beschouwen, dat zijn oorzaak had in den persoonlijken wil van dien vorst en het mag aannemelijk genoemd worden, deze overname of ontleening van perzische motieven in veel vroeger tijd te doen beginnen en voor het daaraan verbonden proces eenige eeuwen te reserveeren, zoodat de daarbij door Indië gespeelde rol zelfstandiger en belangrijker wordt, maar ik acht het evenzeer verkeerd zulk een overname van de cultureele erfenis der Assyriërs door Indië zonder meer te willen uitschakelen en de onderlinge gelijkenis te willen terugbrengen tot verwantschap hoogerop. Daarvoor gaan deze verschijnselen tezeer parallel aan historische gebeurtenissen van wijde strekking, als de bemoeienissen van perzische dynastieën met belangrijke deelen van Indië en daaraan noodzakelijk gepaard gaande uitwisseling van cultureele waarden.

Waar wij in onzen eigen tijd en dus in een uiterst kort tijdsbestek zulke overnamen herhaaldelijk kunnen constateeren, daar mogen wij voor vroeger tijden en tijdsperioden van eeuwen en eeuwen langen duur, niet anders verwachten. Ik meen dan ook in de historisch ongestoorde opeenvolging van den bloei van assyrische, perzische en oud-indische kunsten, gevolgd door een hellenistische golf in dezelfde richting, een voldoende sterke aanduiding te mogen zien voor de onderlinge ontleening van kunstelementen in de richting West — Oost, met als uitgangspunt het mesopotamische cultuur-centrum, vanwaar de stoot zich geleidelijk oostwaarts heeft verplaatst. En dat deze golven ook den Archipel moeten hebben bereikt, ook al zijn ons geen overblijfselen daarvan bekend, lijdt mijns inziens geen twijfel; Indië met zijn aanhang van eilanden en schiereilanden vormt een regelrechte parallel van dat westelijke schiereiland van Azië: Europa.

Nu heeft het onderzoek van den laatsten tijd aangetoond, dat over het algemeen slechts die zaken worden ontleend en overgenomen, die op een of andere wijze verwant zijn te noemen. Als wij in de hindoejavaansche kunst in den loop harer ontwikkeling den hemelboom zich zien losmaken uit de verstarring, waarin zij door de Hindoes uit Indië naar Indonesië was medegevoerd, namelijk haar eng kleed van ornament-motief, waarin zij op de middenjavaansche tempels voorkomt, en als wij dan dien hemelboom een eigen leven zien gaan leven om hem in de huidige wajang als kosmisch kenmerk en merkteeken te zien gebruikt worden, dan wil dat niet zeggen, dat op een gegeven oogenblik Mesopotamiërs op Java zouden zijn gekomen en er den hemelboom hunner mythologische voorstellingen gebracht hebben, doch dat het hemelboom-element op Java in een aan zijn geboortegrond verwante sfeer terechtkwam, waar het uit zijn vriestoestand ontdooide en tot nieuw leven gewekt werd. Waar het echter om dergelijke oer-oude principes en elementen gaat, daar moeten wij uiterst voorzichtig zijn en het feit, dat het bij Babyloniërs en Assyriërs geldende kosmische systeem niet anders kan geweest zijn dan een jongere vorm van het oud-magische systeem der prae-animistische gedachtenwereld, kan een oer-verwantschap der volkeren in zulke gevallen op zijn minst twijfelachtig maken. De gelijkenis tusschen oud-perzische en oud-indische stijl-elementen is echter een geheel andere en zeker een meer sprekende, ja überhaupt een gelijkenis naar vorm en niet uitsluitend naar inhoud. Hierbij dan ook van verwantschap te spreken, zonder de mogelijkheid van ontleening op den voorgrond te schuiven, lijkt mij op grond van het bovenstaande niet wenschelijk.

Niettemin acht ik het evenzeer onwaarschijnlijk, dat deze ontleening van elementen en motieven zou geschied zijn zonder „verindisching" daarvan; is er het hindoejavaansche voorbeeld niet om te laten zien, dat ontleening zeer goed gepaard kan gaan aan het verschaffen van een uitgesproken eigen karakter aan het ontleende? Trouwens, dit laatste wordt door den schrijver op voortreffelijke wijze bij de behandeling der indonesische kunst uiteengezet.

Ik zal de verschillende hoofdstukken, die het uiterst omvangrijke en heterogene gebied der indische kunst behandelen, niet verder op den voet volgen. Achtereenvolgens wijdt Coomaraswamy belangrijke en rijk gedocumenteerde bladzijden aan de kunst der Maurya's en de scytho-parthische periode, aan die der Kuṣāṇa's, Andhra's en

Gupta's, aan de kunst van Harṣa's periode en de middeleeuwsche kunsten, die daarna zich zullen splitsen om een steeds sterker locale kleur te erlangen, aan die van de uitbreiding van het Buddhisme naar het Oosten: Kaçmir, Nepāl, Tibet, Chineesch-Turkistān en Oost-Azië, om dan tot de ceyloneesche, achter-indische en indonesische kunsten over te gaan.

In dit laatste ligt voor ons een bijzondere waarde van het boek. Tot nog toe immers was geen wetenschappelijke poging gedaan de gemeenlijk onder den onjuisten naam van koloniaal-kunsten begrepen kunsten in onderling verband samen te behandelen. De resultaten van het geschiedkundig onderzoek der laatste decenniën, waaronder dat van de handelsmogendheid Çriwijaya een allervoornaamste plaats inneemt, stelt hem echter nu in staat zulks te doen en hij doet het met succes. Wel zou bij een spoedig te verwachten tweede druk hier en daar een ongerechtigheid zijn te verbeteren, welke correctie het werk ten goede zal komen en de bruikbaarheid ervan aanmerkelijk verhoogen. Dergelijke onjuistheden, die grootendeels te wijten zijn aan het feit, dat bijkans alle gegevens over Java en de andere eilanden van den Archipel in het Hollandsch zijn verschenen, hier op te sommen, zou te ver voeren, aangezien zij meerendeels van orthographischen aard zijn.

Wel zij het mij vergund enkele opmerkingen te maken naar aanleiding van algemeene beschouwingen, die in dit laatste, doch voor ons lang niet het onbelangrijkste deel van het fraaie werk zijn opgenomen en die betrekking hebben op de hindoejavaansche of meer in het algemeen de hindoe-indonesische kunst van deze landen.

Om te beginnen meen ik met den schrijver van meening te moeten verschillen aangaande den weg, dien hij de hindoeistische invloeden naar den Archipel wil laten nemen (pag. 176). In het algemeen gesproken houdt hij zich bij de oudste opvattingen, waarbij de betiteling van een groep handelaars als orang kĕling de aandacht op de Oost-kust van Indië heeft gevestigd. Nu staat er omtrent den ouderdom van deze benaming niets vast en evenmin omtrent dengenen, die de term het eerst hebben gebruikt of ingevoerd; het zouden bijvoorbeeld evengoed de Hollanders geweest kunnen zijn, die aldus de kooplieden van Indië hebben aangeduid en daarmede niet hun eerste geografische flater zouden hebben begaan. Elders heb ik uitvoerig mijn standpunt in dezen uiteengezet, zoodat het niet noodzakelijk is dit hier wederom te doen; in het kort komt het hierop neer, dat naast een eventueel uit Zuid-Indië (Kuñjara-kuñja) afkomstigen invloed (eventueel, want de ligging daarvan in Zuid-Indië staat zeker niet boven twijfel) voornamelijk de buddhistische cultuur-invloeden van de Çailendra's hun weg zouden genomen hebben vanuit het Westen van Indië en via Ceylon, dus geheel overeenkomstig den ouden handelsweg, wat voor een handelsmogendheid als Çriwijaya was, toch zeker aannemelijk mag geacht worden. Onder dat Westen van Indië zou dan voornamelijk Gujarāt dienen verstaan te worden, echter niet als bron, doch als doorvoerhaven, als tusschenstation. De stijlovereenkomsten met de kunst uit westelijk-Dekkhan en andere gegevens, die door verschillende archaeologen zijn geconstateerd, doen deze opvatting meer waarschijnlijkheid verkrijgen dan zij tevoren had, toen slechts tradities en legenden naar het Westen van Indië verwezen.

Het zij hierbij nogmaals uitdrukkelijk vermeld, dat een en ander geenszins parallelontleeningen of-invloeden vanuit andere deelen van Indië uitsluit; mijns inziens is het echter het eenige punt, van waaruit invloeden met waarschijnlijkheid kunnen worden aangenomen. Alle andere punten berusten op te geringe gegevens of te weinig waarschijnlijkheid om als basis te kunnen worden gebezigd.

Of, zooals Coomarawasmy op pag. 224 opgeeft, het chineesche Chö-po met Wijaya = Çriwijaya kan gelijk gesteld worden, lijkt mij niet zeker. Gewoonlijk transscribeert men het met Djawa.

Ook is het oudste Malayu niet gelijk aan het latere javaansche Malayu = Minangkabau, doch dient men daaronder te verstaan het Djambische, dus aan de oostkust gelegen gebied. Een drukfout heeft de oorkonde van Viĕng Sah op 778 gesteld, het jaar van de Kalasan-oorkonde; ten rechte moet dit 775 wezen. Dat voorts Prambanan (pag. 225) de hoofdstad van Çriwijaya zou geweest zijn, is slechts door weinigen in vroeger jaren geloofd; thans, na de ontdekking van Çailendra's onder de vorsten van Matarām, zou een dergelijke bewering het geheele beeld aan dezen tijd onderstboven werpen. De op pagina 226 gegeven voorstelling, dat de Islām op het einde der 15e eeuw zich over geheel Java verbreid had en dat de Hindoes en Boeddhisten naar Bali zouden zijn uitgeweken, moet op rekening van een onvoldoende bron worden geschoven. Van het eerste is in het geheel geen sprake en het tweede had, doch dan gedeeltelijk, veel eerder plaats toen Java nog geheel hindoeistisch was. Ook is het te betreuren, dat de schrijver de zeer belangrijke monumenten van Moeara Takoes niet heeft vermeld; deze vermelding had op pagina 224 moeten geschieden.

Dat de tjaṇḍi's Pringapoes en Selagriya in het Oosten van het Diëngplateau geplaatst worden, zal aan een vertaalfout te wijten zijn; ook elders ontdekte ik enkele ongerechtigheden op dit gebied in de overigens uitnemende vertaling van Hermann Götz. Op die rekening zullen ook enkele orthographische onjuistheden als Zabadion voor Zabadiou, Jayarvarman voor Jayavarman, Canggala voor Canggal, Gĕḍong-Sangga voor Gĕḍong Sanga, Prambanam voor Prambanan (het woord is geen Sanskrit en behoort dus ook niet, zooals ik eens elders geschreven zag, Prambānan gespeld te worden), Lalatunda voor Jalatuṇḍa, Sukul en Lewu voor Sukuh op den Lawoe, Kadua voor Kudus, enz. gesteld te worden.

Dat tjaṇḍi Kalasan tot het Diëng-type behooren zou, lijkt mij te veel gezegd. Integendeel, het assymetrische der Diëng-grondplannen en daaraan verwante eigenaardig-

heden doen Kalasan als een waardig vertegenwoordiger van een andere richting, die sterker noord-indisch-buddhistisch georiënteerd was, kennen. De waarschijnlijke beteekenis van tjaṇḍi Sari, de Baraboeḍoer-theorie van Hönig, die een groot deel van den tekst in beslag neemt, de ontvolking van Midden-Java, de rol van den balischen Udayana tenopzichte van Djalatuṇḍa, de benaming van de javaansche taal: „Kawi", de „middenjavaansche" beelden van tjaṇḍi Djago, Kṛtanagara als koning van Madjapahit, de term „Hindû-Denkmäler" gebezigd voor bouwwerken uit de 15e eeuw, terwijl daarenboven van Hindû-heerschappij op Oost-Java wordt gesproken en van de topeng als „Nachahmung" van het schimmenspel, dat zijn alles dingen, waarop wel wat te zeggen zou zijn of reeds gezegd is.

Gedeeltelijk zijn zij het gevolg van misschien onvoldoende kennisname van de laatste litteratuur over het onderwerp, gedeeltelijk van blijkbaar onuitroeibare voorstellingen als die over de Hindoe-heerschappij op Oost-Java, toen deze Hindoes de bescheiden rol van kleedjesverkoopers zullen hebben gespeeld. Zooals zij er nu staan ontsieren zij het overigens voortreffelijke stuk over Java. Jammer ook is het, dat de auteur zich vergenoegt met „Ein paar Worte über Bali". Waar de titel van het werk een behandeling van de indonesische kunst aankondigt, zou tenminste een belangrijk hoofdstuk aan de nog levende hindoeistische kunst van dat eiland dienen gewijd te worden; nu missen wij de poera's en poeri's zeer en daarmede de gelegenheid om duidelijk het indonesische karakter, dat de geïmporteerde Hindoe-kunst reeds spoedig heeft aangenomen en tot uitdrukking heeft gebracht, te demonstreeren. Hier kan een volgende druk nog belangrijke verbeteringen aanbrengen.

Alles bijeengenomen moeten wij het verschijnen van een werk, waarin de indonesische kunst overigens zoozeer tot haar recht komt, van harte toejuichen, terwijl ik niet nalaten wil mijn bewondering te kennen te geven voor de zorgvuldige wijze, waarop de schrijver ons in het bijzonder de kunst van Indië in haar historische ontwikkeling heeft geschetst en toegankelijk gemaakt. Het boek is voor indische archaeologen onmisbaar en hoogst belangrijk, voor kunstliefhebbers een zeker richtsnoer en welkom handboek.

III

The Bagh Caves in the Gwalior State, published by the India Society in coöperation with the Department of Archaeology, Gwalior, for His Late Highness Maharaja Sir Madhav Rao Scindia Alijah Bahadur, with text by Sir John Marshall, M. B. Garde, Dr. J. Ph. Vogel, E. B. Havell, Dr. James, H. Cousins, together with a Forward by Laurence Binyon. The India Society, London 1927.

Ziehier den omvangrijken titel van de nieuwste publicatie der India Society te Londen.

De gedurende een reeks van dergelijke uitgaven ontstane traditie, het in het licht geven van indische kunstwerken op daaraan adaequate wijze, is weder Engelsch degelijk bevestigd. De druk is tot het uiterste verzorgd en vrijwel smetteloos, de platen zijn een voorbeeld. En de lijst van medewerkers, waaronder tot ons genoegen de naam van een nederlandsch hoogleeraar voorkomt, waarborgt een veelzijdige belichting van het onderwerp.

Ieder heeft wel eens iets gehoord of een afbeelding gezien van de bekende grotten van Ajaṇṭâ uit Westelijk Indië, in de rots gehouwen tempel- en kloosterruimten, waarvan enkele geheel beschilderde en van fresco-voorstellingen voorziene wanden bezitten. Zelden echter komt het voor, dat men iets naders over de Bâgh-grotten verneemt en blijkens de voor ons liggende publicatie is dit geheel ten onrechte. Wel is de overvloed hier niet zoo geweldig als te Ajaṇṭâ, doch door hun bescheiden aantal en omvang bieden de schilderingen van de Bâgh-grotten een voor belangstellenden geschikte gelegenheid de oud-indische schilderkunst te leeren kennen, zonder daarbij door een menigte van problemen en vraagstukken te worden afgeschrikt of door de veelheid der details te worden vermoeid, zooals een studie der Ajaṇṭâ-schilderingen noodwendig met zich meebrengt.

De Bâgh-grotten liggen niet ver van Indore en aan de zuidzijde van het Vindhya-gebergte, dus in dezelfde streek, waarin die andere beroemde grotten-reeks, die van Ajaṇṭâ, gelegen is. Zij liggen op het gebied van Z. H. Sir Madhav Rao Scindia van Gwalior, welke vorst geen kosten en zorgen heeft gespaard om de wandschilderingen door indische artisten te doen copieeren. Helaas heeft deze Maharadja het werk niet voltooid gezien, daar het eerst na zijn dood is verschenen. In den herfst van 1925 zijn de copieën in het British Museum tentoongesteld geweest en in 1927 zijn zij eindelijk door de uitgave van de India Society het bezit van velen geworden.

Belangrijk zijn de schilderingen zeker. Marshall, de Director-General van den Britsch-Indischen Oudheidkundigen Dienst, schrijft erover:

„Yet it may well be doubted if the paintings even of Polygnotus or Zeuxis would have been more illuminating for the general history of Art, than the paintings of Ajanta and Bagh. For the school which these paintings represent was the source and fountain head from wich half the art of Asia drew its inspiration,

and no one can study their rhythmic composition, their instinctive beauty of line, the majestic grace of their figures, and the boundless wealth of their decorative imagery without realising what a far-reaching influence they exerted on the art, not of India alone and her colonies, but of every other country to which the religion of the Buddha penetrated.'' Dat is wel een heel ander geluid, dan wat men in het einde van de vorige eeuw te hooren kreeg en het belangrijke ervan is gelegen in het feit, dat deze woorden werden neergeschreven door een officieel persoon als het Hoofd van den Britsch-Indischen Oudheidkundigen Dienst. Inderdaad, de beteekenis van deze en dergelijke schilderingen kan, althans voor Azië, niet overschat worden. Tot in Japan, maar eveneens tot op Java hebben zij eenmaal gegolden als het ideaal, als norm van onovertroffen schoonheid en, zonder te kunnen zeggen dat zij de oorsprong werden van de huidige japansche en javaansche schilderen teekenkunst, zijn zij daar toch minstens even belangrijk voor als de oud-christelijke kunst voor die van Noord-Europa. Immers, mogen wij mijn veronderstelling waarde toekennen, die de buddhistische invloeden naar den Archipel via het Westen en de westelijke havenplaatsen, langs de westkust van Indië en Ceylon hun weg laat nemen, dan zouden de buddhistische centra van deze streken, waar het buddhistisch kunstleven moet hebben gebloeid, van het hoogste belang zijn bij de verbreiding der buddhistische kunstnormen. De eenige teekening (op een bronzen plaat) die van de oudjavaansche schilderkunst tot ons is gekomen, deed onmiddellijk aan den stijl van Ajaṇṭā en doet ook aan de kunst van de Bāgh-grotten denken, zoodat dit feit zich voorloopig nog niet tegen bedoelde veronderstelling verzet, integendeel, daarvóór kan pleiten.

Maar de negen verschillende grotten zijn buitendien belangrijk om het beeldhouwwerk, dat er in aangetroffen wordt en de eigenaardige motieven, waarmede de pijlers en zuilen, die het instorten en afbrokkelen van de zoldering moeten voorkomen, zijn versierd. Grot I is slechts in een volslagen ruine over, doch grot II, de zoogenaamde Pandavonki gupha, biedt al dadelijk een ruim vloeiende bron van studie. De naam doet denken aan de wijze, waarop de tjaṇḍis van het Diëngplateau zijn benoemd; ook hier is de oorspronkelijke benaming vergeten en heeft men de namen der meest bekende aller helden met de grot in verband gebracht: die der Pāṇḍava's. De constructie is als gewoonlijk die van een groote hal, omringd door talrijke monniks-cellen, juist zooals ook op Java de oude kloosters der midden-javaansche buddhisten eruit moeten hebben gezien. Deze laatste kloosters waren echter uit hout gebouwd en hebben weinig of geen sporen nagelaten; zooals men weet bevinden zich achter tjaṇḍi Kalasan eenige kolossale neuten, die eenmaal de groote stijlen van een klooster-pĕṇḍapa hebben gedragen. Tjaṇḍi Sari, vaak voor een klooster aangezien en in de oudere literatuur dan ook met het woord wihāra = klooster aangeduid, blijkt dit niet geweest te kunnen zijn, aangezien in dat geval de monniken boven de godenbeelden zouden hebben gewoond, hetgeen in strijd moet worden geacht met de meest elementaire eischen van oostersche wellevendheid. Het lijkt mij eerder een schatkamer of althans de bewaarplaats van poesaka, waarop het voorkomen van de ,,schattenbewakende'' nāga-vorsten links en rechts van den ingang en de waarschijnlijke aanwezigheid van bronzen of ijzeren stijlen in de raamopeningen (die nu verdwenen zijn, doch waarvan de gaten nog overbleven) kan wijzen.

Behalve de monnikscellen bevonden zich in de Bāgh-grotten nog afzonderlijke kamers, waarin een stūpa is opgesteld en die opgetwijfeld voor eeredienst-doeleinden zullen hebben gediend. Zuilen en pijlers verkeeren slechts zelden in volkomen gaven staat, hetgeen door den zandsteen, waarin de grotten zijn uitgehouwen, te verklaren valt; Marshall veronderstelt terecht, dat de extra-zuilen, die men er aantreft en die niet in Ajaṇṭā voorkomen, aan dezelfde oorzaak zouden zijn toe te schrijven. De beroemde wandschilderingen treft men aan bij grot IV, die dan ook ,,Rang Mahal'' is geheeten. Zij zijn thans blootgesteld aan weer en wind, aangezien de zuilengaanderij, waarin zij zich bevonden en die langs de grotten IV en V liep, voor een belangrijk deel is ingestort; slechts hier en daar beschermt de overhangende rots de schilderingen. Vandalen hebben hunne namen tot in dit afgelegen oord gebracht en dwars over de schilderingen gekrast, regen en verwaarloozing hebben de rest gedaan. Wat nog overbleef bleek niet voldoende om door de scherpzinnigheid van Prof. Vogel uit Leiden te kunnen worden thuisgebracht, maar wel om nog vele belangrijke gegevens te verschaffen voor de kennis der schilderkunst uit den buddhistischen bloeitijd in Indië. Waarschijnlijk heeft het voorgestelde betrekking op een jātaka, of awadāna, zooals deze zoo vele malen aan den Baraboeḍoer zijn afgebeeld. Maar hier moet ik den lezer verwijzen naar de uitnemende opstellen, die in het werk daarover voorkomen: van Marshall een inleidend hoofdstuk, van Garde opmerkingen van verschillenden aard, van Vogel de beschrijving der beelden en schilderingen, van Havell iets over de schilderkunst, van Cousins aesthetische en topografische opmerkingen. Reeds het opslaan van de voortreffelijke reproducties in kleurendruk geeft de emotie van iets bijzonders en doet als vanzelf naar de duidelijke en verklarende beschrijving van Vogel grijpen.

Zonder deze platen is echter alle beschrijving zinloos, zoodat ik volsta met de kennismaking aan te bevelen aan den kunstminnaar, doch tevens aan den kunstgeleerde.

Dr. W. F. STUTTERHEIM.

Soerakarta

Europeanisme of Katholicisme, door Dr. J. Schmutzer, J. J. ten Berge S. J. en W. Maas. Met afbeeldingen naar foto's en teekeningen. Uitgave van „De Gemeenschap", Uitgevers, Utrecht, en Xaveriana, Leuven; ongedateerd (1927). 104 pp., met 44 foto's en enkele teekeningen; voorwoord van J. J. ten Berge S. J. (Prijs f 2.— ingen., f 3.— geb.).
I. J. J. ten Berge S. J., Christelijk-inheemsche kunst in de missie, p. 9-55.
II. Dr. J. Schmutzer, Christelijk-Javaansche kunst, p. 59-89, met „Toevoegsel" van J. J. ten Berge S. J., p. 91-92.
III. Willem Maas, Eigen cultuur, p. 95-104.

Het rassenvraagstuk staat thans ook in het centrum van de belangstelling der missiologen. Geen wonder! De verhouding van de volkeren van het blanke ras tot de overige ondergaat een grondige verandering, in de laatste 10 à 15 jaar in zeer versneld tempo. Met beschouwingen over de verschillende oorzaken, die hiervoor te noemen zouden zijn, zou men boekdeelen kunnen vullen. Laat ons hier liever ons beperken tot het constateeren van het feit, dat we overal ter wereld thans de gekleurde rassen zich zien verzetten tegen de volstrekte hegemonie der blanken, en dat ze daarbij stuiten op een fellen tegenstand dezer laatsten. Deze strijd, van beide kanten met verbittering gevoerd en gewoonlijk beschouwd — terecht? — als een struggle for life, blijkt meer en meer funest te zijn voor het werk der beide groote organisaties ter propageering van het Christendom, de Protestantsche Zending en de Roomsch-Katholieke Missie. Zoo zijn in Oost- en Zuid-Azië in den laatsten tijd aan de toch al niet zoo heel succesvolle kersteningsactie gevoelige slagen toegebracht. Want terwijl aan den éénen kant vele Oosterlingen — om ons tot hen te bepalen — juist als ongedachte reactie erop tot verdieping en cultiveering van eigen geloofsleven gekomen zijn, zijn er vele anderen, die onder invloed van ontluikend nationalisme het Christendom gaan schuwen, omdat zij in de Europeesche verkondigers dier leer niets anders kunnen zien dan voorposten of werktuigen van Europeesch imperialisme. Het is dus heel begrijpelijk, dat zending- en missieleiding er behoefte aan voelen intensieve studie te maken van de oorzaken van haar falen tot dusver, en van de mogelijkheden tot verbetering der verhoudingen in de toekomst. Het besef dringt door, dat men nieuwe wegen moet gaan zoeken om te geraken tot het gestelde, maar geenszins bereikte doel. Symptomen van dit nieuwere inzicht zijn reeds aan te wijzen: zoo is de katholieke missieleiding overgegaan tot het benoemen van Chineesche en Japansche priesters in hooge kerkelijke functies, terwijl de protestantsche zendingscorporaties juist in deze dagen (24 Maart — 8 April 1928) een zeer belangrijk geachte wereldconferentie zullen houden, waarop voormannen van alle zendingsterreinen gelegenheid zullen hebben urgente vraagstukken, waaronder het rassenvraagstuk, te bezien in het licht van de Christelijke ethiek, ze grondig te bespreken en zoo mogelijk op te lossen.

Van het streven om nieuwe wegen te zoeken getuigen ook de hierboven genoemde bijdragen, waarvan de eerste vooral om de daarin voorkomende beschouwingen voor een ruimer publiek, ook voor niet-katholieken, van belang geacht mag worden. In een warm pleidooi bestrijdt pater Ten Berge de algemeen voorkomende neiging der missionarissen tot Europeanisme, waaronder hij verstaat, dat zij te veel het Christendom voorstellen en uitbeelden op de in Europa gevolgde wijze. Door gebrek aan kennis van den aard en van het zedelijkheidsgevoel van de menschen, waaronder zij werken, maken zij daarbij tactische fouten. De schrijver legt den vinger op wonde plekken in de Europeesche beschaving, die eerder door vreemdelingen dan door de dragers dier beschaving zelf opgemerkt worden, en pleit voor het gebruik maken van de waardevolle elementen van inheemsche beschavingen ten behoeve van het vormen van een basis voor ontwikkeling of renaissance in Christelijken zin. „Wij evangelizeeren nu onderhand vier eeuwen lang het verre Oosten", zoo leest men op p. 13, „en constateeren...... de zeer poovere resultaten: in China een paar millioen Christenen op de 400 millioen, d.i. een half procent, grootendeels onder de armste, invloedlooze bevolking...... Is het in Japan, Voor- en Achter-Indië, beter gesteld? Waar ergens in Azië heeft het Katholicisme vat op de massa; waar heeft het een eigen, nog zoo geringe, sociale positie? Mag het iets mee spreken in de giganteske worsteling en crisis, die het Oosten op godsdienstig, sociaal, economisch en politiek terrein doormaakt, en waarvan de uitslag wellicht voor eeuwen beslissend zal zijn?" De schrijver geeft als zijn meening, gegrond op persoonlijke ervaring, gesprekken met ambtgenooten en jarenlange studie, dat men als een der voornaamste redenen van de feitelijke mislukking van de katholieke missieactie moet beschouwen het gebrek aan aanpassing (p. 13).

In de volgende bladzijden wordt het aanpassingsvraagstuk van verschillende standpunten uit beschouwd; er wordt een overzicht in gegeven van wat, speciaal op het gebied der kerkelijke kunst, in verschillende missiegebieden reeds aan aanpassingspogingen gedaan is en in welke opzichten men nog tot aanpassing kan en moet overgaan. Wij zullen pater Ten Berge in de details van zijn betoog, waarvan de hier aangegeven groote lijnen de lezers van dit tijdschrift wellicht zullen interesseeren, niet volgen, en verwijzen naar de artikelen zelf. Achtereenvolgens laat de schrijver bouwkunst, zang, dans en tooneel de revue passeeren.

Intusschen blijft na het lezen van dit deel van het boek toch nog een gevoel van onvoldaanheid achter; de problemen, waarvoor zich de missie gesteld ziet, zijn niet naar hun volle diepte gepeild. Immers, achter de kwestie van aanpassing op het gebied van de kerkelijke kunst ligt een veel belangrijker vraagstuk verborgen, n.l. dat van de aanpassing van de missionarissen aan de bevolking van het missiegebied zelve, en van de houding, die de Europeesche geloofsgenooten van den missionaris aannemen tegen hun niet-blanke ,,broeders in Christus''. Het primaire euvel is niet gebrek aan waardeering der inheemsche kunst, maar de bewuste of onbewuste zelfverheerlijking der meeste Europeanen, die daaraan ten grondslag ligt. Herhaaldelijk (p. 20, 21, 41) wekt de schrijver den indruk, dat hij zich er wel degelijk van bewust is, wat de kern van de kwestie is. Maar noode mist men een principieele bespreking van dit uiterst belangrijke, al het overige beheerschende vraagstuk.

Waarom heeft de schrijver deze kwestie niet scherp gesteld en niet allereerst uit dit gezichtspunt de zaak bekeken, zooals toch voor de hand gelegen had? Mogelijkerwijze, omdat hij zijn deel van het boek, dat mij om het algemeenere aspect het belangrijkste lijkt, ,,slechts'' beschouwt als een missiologische inleiding (zie zijn Voorwoord op p. 5) op Dr. Schmutzer's artikel over diens streven op Java een Christelijk-inheemsche kunst, geïnspireerd op de oude Hindoe-Javaansche kunst, te helpen doen opbloeien; pater Ten Berge kan zich daarom opzettelijk beperkt hebben tot het door Dr. Schmutzer behandelde onderwerp. Ook is mogelijk, dat uit opportuniteitsoverwegingen het rassenvraagstuk niet in behandeling is genomen; het zou heel begrijpelijk zijn, indien de schrijver als katholiek priester rekening gehouden had met de gevoeligheid op dit punt van het overgroote deel der katholieke gemeente. Maar in een missiologische, d.w.z. wetenschappelijke inleiding ware het geenszins ongepast na de beschrijving of toelichting van het waargenomen verschijnsel op geheel objectieve wijze te vragen naar de diepste oorzaken ervan. En doordat dit, om welke reden dan ook, niet gedaan is, verliest m.i., wetenschappelijk gesproken, het werk eenigszins aan waarde. Het zuiver stellen der vraagstukken en het openen van een eerlijke gedachtenwisseling daarover kan niet anders dan heilzaam zijn voor de oplossing ervan. Ligt het niet op den weg van den boekbespreker nog even het licht te laten vallen op hetgeen in het boek zelf op den achtergrond is geraakt?

De hechtste steunpilaar der katholieke kerk is tot nu toe haar katholiciteit en haar eenheid geweest. Dat die eenheid nooit geheel volmaakt geweest is, spreekt vanzelf; uitwissching van sociale ongelijkheid, van standsverschil, is na het eerste enthousiasme van den catacombentijd nooit geheel mogelijk geweest. Niettemin werd die eenheid als ideaal steeds gepredikt. Onderscheid tusschen blank en niet-blank in de geestelijke gemeenschap der geloovigen op aarde kan de kerk dus nooit maken zonder haar hechtste steunpilaar te ondermijnen. Vandaar het streven naar vorming van niet-blanke katholieken tot priester, vandaar de benoemingen van niet-blanken tot bisschop. Maar de Europeesche leden der katholieke gemeenten in niet-Europeesche omgeving maken dit onderscheid wel degelijk. Voor het grootste gedeelte tot oordeelen onbevoegd, daar slechts enkelen hunner in staat zijn zich met eenig gezag een meening te vormen over een vreemde beschaving, zijn zij toch gemeenlijk zeer positief in hun uitingen betreffende vermeende minderwaardigheid dier cultuur in vergelijking met hun eigen Europeesche beschaving. Dat hun vergelijking gewoonlijk onbillijk is, omdat ze de Europeesche cultuur afmeten naar de prestaties van de hoogststaande Europeanen, en de andere naar het niveau van koelies en huisbedienden, valt hun niet op, en dwaasheid zou hun de stelling lijken, dat twee culturen volstrekt onvergelijkbare grootheden kunnen zijn, omdat de beide reeksen factoren, die de ontwikkeling dier culturen tot hun huidigen vorm bepaald hebben, geen enkelen factor gemeen hebben, en elke norm voor vergelijking dus ontbreken kan, met uitzondering van de louter subjectieve. Maar daarom is deze stelling nog niet minder houdbaar; op Nederland en Java b.v. toegepast, wil zij zeggen, dat het volkomen onjuist is om van een hoogere Hollandsche en een lagere Javaansche beschaving of omgekeerd te willen spreken: hier is geen relatieve, doch alleen een absolute superlatief toepasbaar.

Natuurlijk voelen de niet-blanken dit groote verschil tusschen de katholieke theorie en de praktijk der katholieken. Kan het verbazing wekken, dat zij in de eerste plaats letten op de praktijk? En ook, dat hun dit verschil in theorie en praktijk voorkomt als — laten we de zaak gerust bij den naam noemen — als huichelarij? Dat zij in de schoonklinkende theorie een lokmiddel zien om hen langs een zacht lijntje te brengen tot omhelzing van een geloof, dat hun o.a. gehoorzaamheid aan de wereldlijke overheid, in hun oogen onderwerping aan een vreemde overheersching, voorschrijft?

Hoe een godsdienst hier in den Archipel snel en stevig vat kan krijgen op een volk, leert aan de zending en de missie het voorbeeld van den Islam. De verbreiders van dezen godsdienst zijn geen beroepszendelingen, doch handelaren. Maar zij komen tot het volk en leven met het volk. Ook zij zijn zich ongetwijfeld hunner vermeende superioriteit bewust, maar zien niet hun heil in een onvruchtbare afzondering op een hoog voetstuk, doch in assimilatie. Het geheim van hun succes ligt daarin, dat, wie Muslim wordt, daardoor opgenomen wordt in den kring der wereldwijzere en rijkere vreemdelingen; bekeering is een promotie in sociaal opzicht. Maar wat is in het algemeen het sociale voordeel van bekeering tot het Christendom?

Het schouwspel van de worsteling van twee of meer beschavingen om den voorrang, zoo vaak vertoond in den loop van de wereldgeschiedenis, heeft een machtige attractie voor ieder, die zich interesseert voor dingen ook buiten den kring van de dagelijksche sleur. Dat niettemin zoo weinig Europeanen belangstelling toonen in den strijd, die hier

thans in Oost- en Zuid-Azië gestreden wordt, is wel daaruit te verklaren, dat men zich van de draagwijdte van de problemen geen rekenschap genoeg geeft. Het is niet aan te nemen, dat het Christendom, dat eens stormenderhand een groot deel van de oude wereld veroverd heeft, en daar nog steeds voor duizenden een levensvulling is, voor de volkeren in deze streken geen beteekenis zou hebben. Dat het Christendom en ook de daarmee doordrenkte Westersche geestelijke cultuur hier geen voedingsbodem vinden, vindt wel zijn verklaring hierin, dat zij pas kwamen, toen het zaad van vrees voor en later van afkeer tegen de Westersche dragers ervan, met hun materieele overheersching en hun rassentrots, reeds welig opgeschoten was. Een sprekend feit toch is het, dat aan de — niet met blijvend succes bekroonde — kersteningspogingen van de 16de eeuw, toen nog niet de groeiende wereldhegemonie van de Westersche imperialistische staten het superioriteitsgevoel der betrokken Europeesche volkeren bovenmatig had doen uitzetten, een zeker succes niet ontzegd kan worden.

Wie in sociale associatie de eenige mogelijkheid ziet tot succes eener cultuurzending, zal stellig met groote belangstelling het werk van pater Ten Berge c.s. lezen, al kan hij tegenover de details al naar zijn beginselen heel anders staan dan de schrijvers. In dit boek is een eerlijke poging gedaan om een deel van het probleem, de associatie op het gebied der kerkelijke kunst, te beschouwen zonder vooropgezette antipathie of minachting. In hoofdzaak is deze poging geslaagd te noemen. Wanneer af en toe nog blijkt, dat toch de schrijvers soms nog de zaken zien door een Europeeschen bril of vastzitten aan Europeesche waardeering van vreemde culturen, mag men hun dat nauwelijks kwalijk nemen. Er blijkt alleen uit, hoe moeilijk het is ons los te maken van vooroordeelen, die ons met den paplepel zijn ingegoten; hoe ergerlijk bekrompen is niet het geschiedenisonderwijs, dat den kinderen der lagere scholen in Europa in hun meest ontvankelijke jaren gegeven wordt? Het ideaal van met volkomen behoud van waardeering en liefde voor eigen cultuur geheel objectief en zonder zinlooze vergelijkingen te maken vreemde beschavingen te kunnen leeren kennen en liefhebben, hebben de schrijvers dezer artikelen prijzenswaardig benaderd.

Een andere kwestie is, wat men denken moet van Dr. Schmutzer's pogingen om de oude Hindoe-Javaansche kunst tot Christelijke renaissance te brengen of te helpen brengen. Sinds 1924 heeft de Soendasche beeldhouwer Iko voor en op aanwijzing van Dr. Schmutzer Christelijke beelden en beeldengroepen gemaakt, waarin oude Hindoe-Javaansche stijl, nieuwere Javaansche adat op het gebied van kleeding, en Christelijke motieven verwerkt werden. Deze pogingen hebben bij missiologen, ook buitenlandsche, belangstelling gewekt en bewondering voor het initiatief. Nu reeds, na slechts vier jaren van proefnemingen, een bepaald standpunt te willen innemen tegenover Dr. Schmutzer's pogingen, ware praematuur. Niemand zal ontkennen, dat er in die pogingen iets onnatuurlijks schuilt. Ware kunst wordt geboren uit het gevoel, waarbij het verstand slechts bevruchtend werken kan; wanneer, zooals hier, de rollen omgedraaid worden, kan men het product moeilijk „kunst" noemen. De beelden van Dr. Schmutzer zijn te verstandelijk voldragen, terwijl het gevoel, hier Dr. Schmutzer's liefde voor de katholieke kerk en haar eeredienst, slechts den stoot tot ontwikkeling der denkbeelden gegeven heeft. Om een ander beeld te gebruiken: in het zich hier in de beeldende kunst voltrekkende proces van reactie op de inertie der laatste eeuwen mag de vreemdeling hoogstens katalysator zijn, niet zelf agens of reagens; hij mag prikkelen tot actie, niet zelf aan de actie meedoen. Onze kennis van de oude Hindoe-Javaansche beschaving is nog zóó gering, ons begrip van de oude symboliek zóó lacuneus, en ons aanvoelen van de Javaansche mentaliteit zóó volstrekt onvoldoende, dat wij bij het scheppen of ontwerpen van een Javaansch kunstwerk, op welk gebied der kunst ook, stellig, zonder dat we het zelf bemerken, tallooze detailfouten zullen maken. Maar het werk van Dr. Schmutzer is dan ook slechts voorbereidend werk. Zijn wensch is slechts voor het jonge Javaansche Katholicisme den weg te bereiden tot zelfstandig werk (p. 88-89). In dit licht bezien verdient Dr. Schmutzer's arbeid alle belangstelling en bewondering.

De onjuistheden, die andere werken op Oostersch gebied van de hand van niet-deskundigen zoo vaak ontsieren, zijn in dit boek weinig in aantal en niet heel belangrijk. Op twee dingen moge, ook in verband met de strekking van dit werk, nog even de aandacht gevestigd worden; in zeker opzicht hangen zij trouwens met elkaar samen. Het eerste is, dat een enkelen keer hier om den hoek komt gluren de verkeerde voorstelling, die men zich in het Westen pleegt te maken van den smaak voor religie in het Oosten. Inderdaad kan men zeggen, dat de religie, ook op den huidigen dag nog, een belangrijke rol speelt in het Oosten; maar dan moet men „religie" niet opvatten in den zin van „uiting van godvruchtigheid", „vroomheid", zooals het Hollandsche spraakgebruik dat thans doet, maar meer in den zin van het Romeinsche „religio", waarbij de nadruk niet valt op het persoonlijke gevoel van ontroering bij het komen in de sfeer van nabijheid van het goddelijke, maar op den cosmischen band, die den mensch in zijn eigen belang bindt aan hoogere machten, zooals trouwens de etymologie van het woord religio — van den stam lig- = „binden", verwant aan liga = „band", „bond" — reeds aanduidt. Eenigszins in dezen Oud-Romeinschen zin kunnen we in Oud-Java spreken van religie, een religie, die naar den philosophisch-speculatieven kant nauw verwant was aan een primitief classificatie-systeem en naar den practischen kant aan magie.

Dat de Oud-Javaansche beeld- en bouwkunst in onzen zin „godsdienstig" zou zijn en „jenseits" gericht, zooals pater Ten Berge op p. 16 meent, zou ik geenszins durven bevestigen. Wat in vroeger eeuwen de Javanen gezien hebben in hun tempels, hun

godenbeelden en hun cultus, wat voor belang deze trits voor hen had en hoe de verhouding was dezer drie onderling, daarvan weten we nog slechts bedroevend weinig af; maar wat we er van weten, waarschuwt ons vooral toch niet te gaan werken met vergelijkingen met Germaansche en Grieksche mythologie, zooals de schrijver op p. 35 doet. Een Oud-Javaansch beeld heeft vermoedelijk niet de minste verwantschap met een Christus-voorstelling, een Apollo-beeld of een Napoleon-buste; eer zou men het kunnen vergelijken met een electrische centrale, een centrum van magische kracht. [1]). De voorstelling, die we in dit boek herhaaldelijk vinden — o. a. op p. 35 sq. —, betreffende de beteekenis der Hindoe-godsdiensten op Java, hun invloed op het volk en hun z.g. ondergang door de komst van den Islam, is veel te simplistisch. Daarmee hangt — en hiermee komen we op het tweede punt — nauw samen de verkeerde waardeering van de wajang, zoowel door pater Ten Berge (p. 50-51) als door Dr. Schmutzer (p. 63-66). De wajang past geheel in de „religie" van Oud-Java, en wanneer, zooals we op p. 66 lezen, „zeker gedurende enkele eeuwen het oude schimmenspel en de klassieke, voorname Hindoe-Javaansche bouw- en beeldkunst zonder merkbare wederzijdsche vormbeïnvloeding naast elkaar hebben bestaan", zou daaruit eer mogen geconcludeerd worden, indien voorbarige conclusies niet zoo gevaarlijk waren, dat die Hindoe-Javaansche bouw- en beeldkunst toen eenigszins buiten het Javaansche leven stond. Dat die oude Javaansche religie nog wel degelijk bestaat na 3 à 4 eeuwen Islam, en dat de wajang daarin nog steeds zijn plaats heeft, blijkt wel het sterkst uit het feit, dat nog steeds ter bestrijding en vermijding van kwade invloeden z.g. roewat-lakons (bezwerings-spelen) vertoond worden. En dat „de wajang poerwo een zuiver tooneelspel tot verlustiging der toeschouwers" geworden is, wordt door deskundigen bestreden. Van katholiek standpunt gezien, zou men Dr. Schmutzer's meening kunnen deelen, dat wajang-spel geen „uitgangspunt voor een religieuze kunst naar onze begrippen" kan zijn, maar om andere redenen. Met eenige nieuwsgierigheid kan men afwachten, welke houding de katholieke overheid, die destijds pater Van Lith verbood de gamelan in de kerk te brengen (p. 46), tegenover de wajang zal aannemen, te meer, daar ook in zendingskringen de mogelijkheid om van de wajang gebruik te maken overwogen wordt. Maar met het doorgaan op deze kwestie zouden we komen op gevaarlijk gebied: kan een Christelijke kerk concessies doen aan een geheel afwijkende wereldbeschouwing [2]) ?

De gewone foutieve voorstelling, dat de Islam het Hindoeïsme naar Bali verdreven heeft, ontbreekt hier niet (p. 59). Met den heer Maas, wiens uiteenzetting mij niet overal even duidelijk is, kan ik het niet eens zijn, dat het optreden der Hollanders in Oost-Indië geweest is een frappante cultuurverstoring, een eeuwenlange Europeaniseering (p. 99). Tot voor kort hebben, eenige gunstige uitzonderingen daargelaten, de Hollanders noch cultuur gebracht, noch cultuur overgenomen; hun belangstelling ging meer uit naar cultures dan naar cultuur.

Ik wensch het interessante boek een ruimen kring van belangstellende lezers toe.

C. C. BERG.

Soerakarta, 26 Maart 1928.

---

1) Naar mij bekend is, huldigt Dr. Stutterheim de meening, dat verreweg de meeste Oud-Jav. beelden personificatie-beelden zijn van koningen, en een koning is juist een centrum van magische kracht. Dat in onzen tijd deze Javaansche opvatting van de beteekenis van een beeld nog bestaat, blijkt uit de in De Indische Courant van 10 Maart 1928, 1ste blad, voorkomende mededeeling over een „Vernietigende Doerga".

2) Voor meer gedetailleerde mededeelingen over dit onderwerp raadplege men Dr. W. F. Stutterheim's interessante Oost-Java-artikel in D j â w â, 7e Jaargang, 1927, p. 177 sqq.

DJÅWÅ

TIJDSCHRIFT VAN HET JAVA-INSTITUUT

ONDER REDACTIE VAN:

Professor Dr. RADEN ARIA HOESEIN DJAJADININGRAT,
Dr. G. W. J. DREWES, J. KATS, S. KOPERBERG
en M. SOERIADIRADJA

Afleveringen 3—6 8e Jaargang

INHOUD:

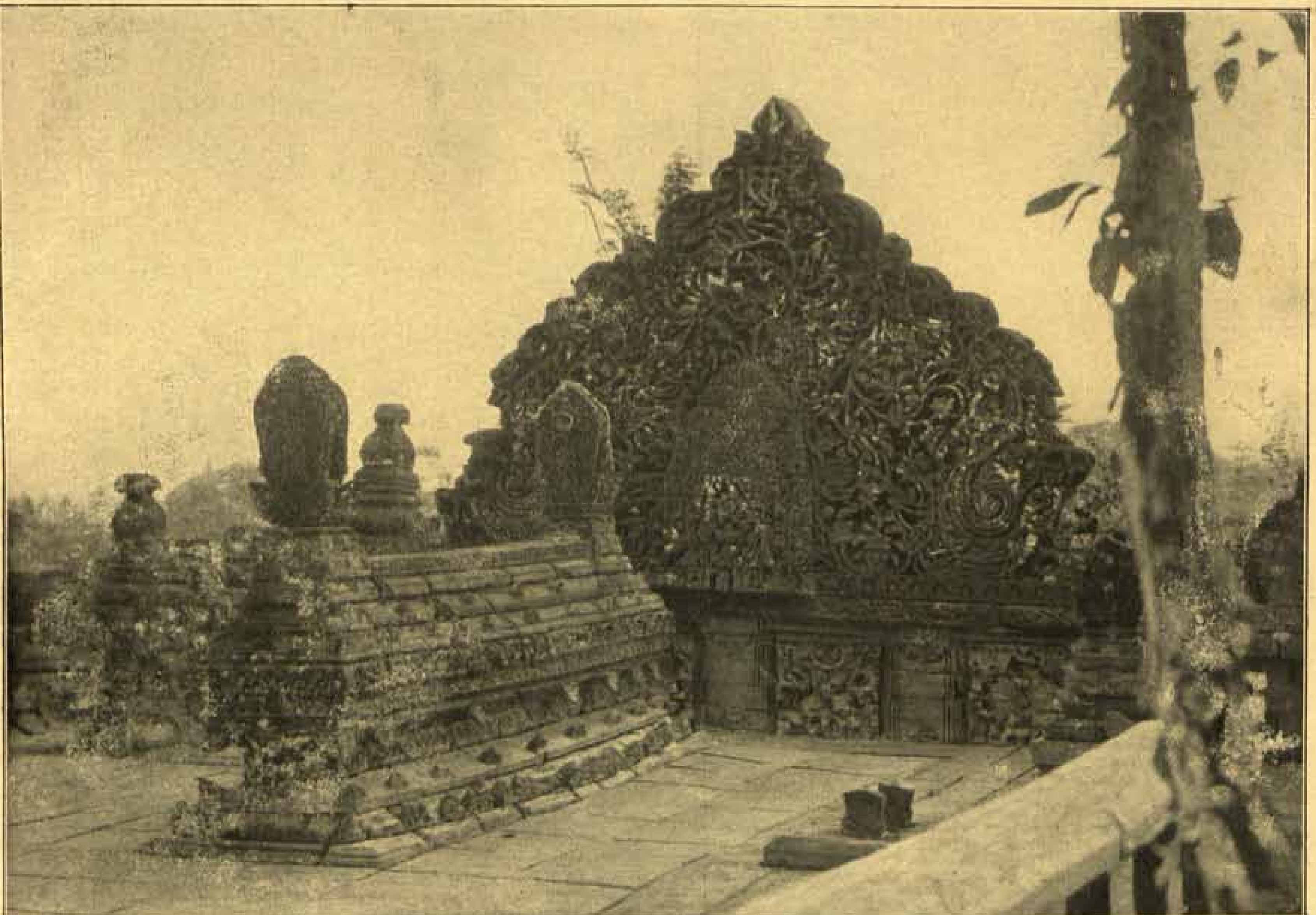
DE TOONKUNST BIJ DE MADOEREEZEN

DOOR

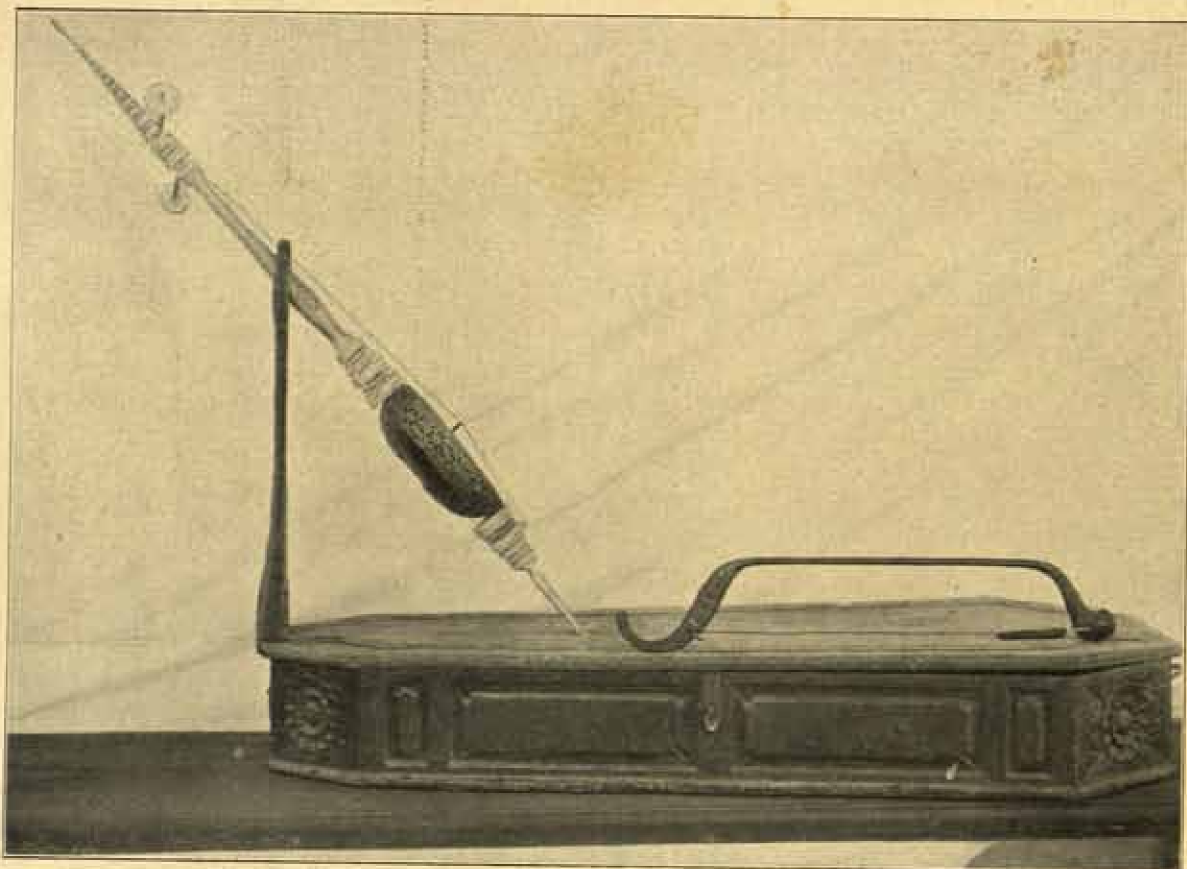
J. S. EN A. BRANDTS BUYS-VAN ZIJP.



Alle stukken, de Redactie betreffende, te zenden aan
Dr. G. W. J. DREWES, KRAMATLAAN 6, WELTEVREDEN.
ADMINISTRATIE: SECRETARIAAT v/h. JAVA-INSTITUUT, KADIPOLO, SOLO.



Graf van de Ratoe Iboe te Aèrmata. (Blz. 9, 10.)



Rebab van Sultan Tjakra Adi Ningrat II. (Blz. 3.)



Tjàrà Bali te Bangkalan. (Blz. 11.)



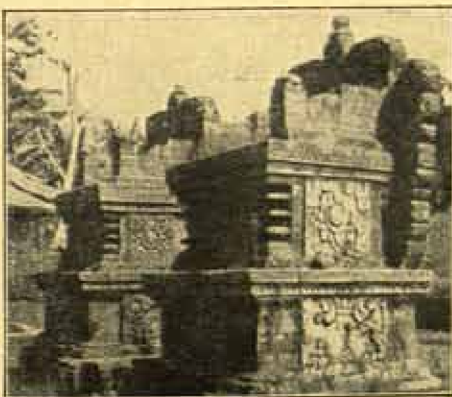
Kjahi Retnå Doemilah. Kaboepatèn Bangkalan. (Blz. 21.)



Gendèr. (Blz. 22.)



Bonangrek. (Blz. 25.)



Balische Godenzetels. (Blz. 9.)



Bonangrek. (Blz. 25.)



Tabbhoeăn Mentja'. (Blz. 122.)



Bangkalansch Salabădhănorchestje. (Blz. 153.)



Bangkalansch Wedrenorchestje. (Blz. 173.)



Okol. (Blz 127.)



Bangkalansch Bruiloftsorchestje. (Blz. 129.)



Tabbhoeăn Sennèn (Blz. 15.)



Ghăloenḍhăng. (Blz. 50)



Dal-ondèl. (Blz. 55.)



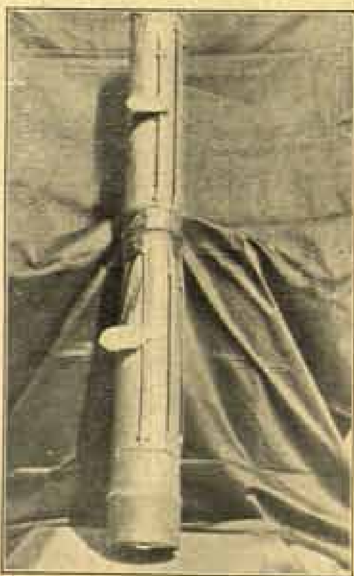
Idiochorde cither. (Blz. 62.)



Mondtrommen. (Blz. 66.)



Aardcither. (Blz. 61.)



Idiochord. (Blz. 62.)



Dhoekka. (Blz. 108.)



IJzeren Gamelan. (Blz. 31.)



Pamekasansch Saronènorchestje. (Blz. 143.)



Pamekasansch Saronèntroepje. (Blz. 149.)



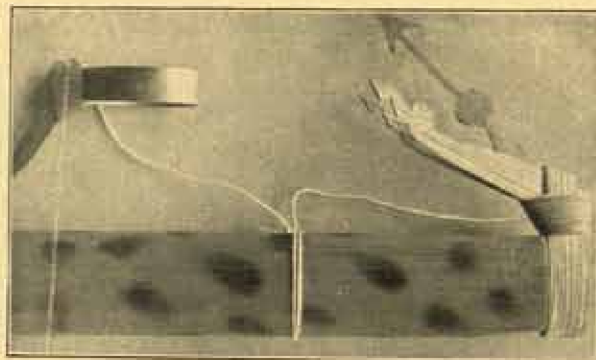
Orchestje met angkloengs. (Blz. 180.)



Monèlan. (Blz. 201.)



Quasi-bonang. (Blz. 32; 23.)



Solèng. (Blz. 203.)



Angkloengdansers. (Blz 184.)



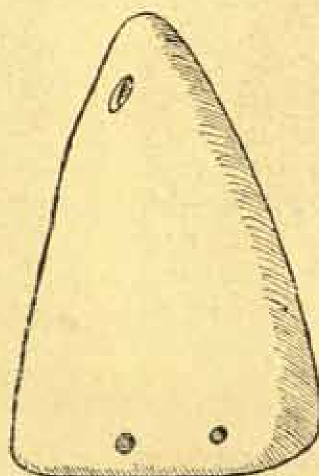
Paot. (Blz. 251.)







Tjoewét. (Blz. 203.)





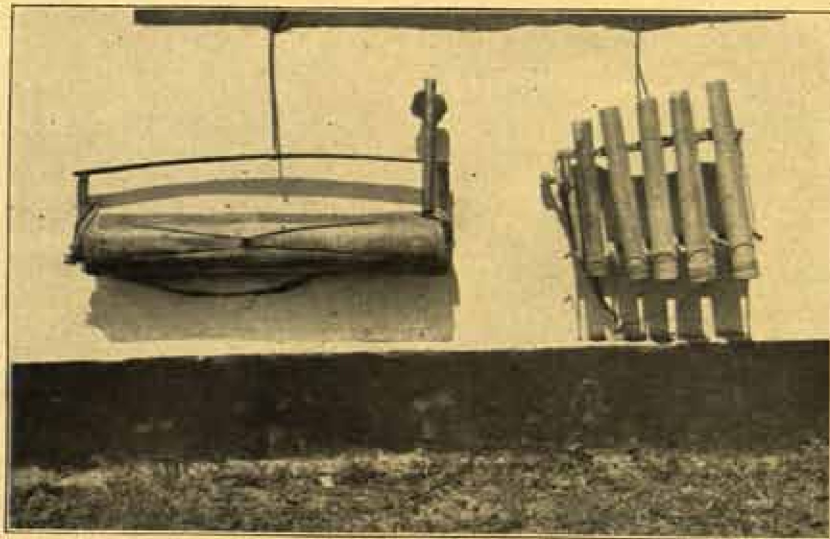
Pè-topèan lempong. (Blz. 204.)



Prak-keprak. (Blz. 154.)



Pè-topèan lempong. (Blz. 204.)



(Blz. 191.)



Tabbhoeän Tèng-tèng. (Blz. 190.)

DE TOONKUNST BIJ DE MADOEREEZEN

door

J. S. & A. BRANDTS BUYS-VAN ZIJP.

I. Inleiding.

Toen in Augustus 1846 Dr. P. Bleeker, (de befaamde medicus en ichthyoloog), Bangkalan bezocht, werd daar aan het hof van Tjakra Adi Ningrat, den tweeden sultan van „Madoera", (—wat zeggen wilde: van 's eilands Westhelft —), „een groote waijangvoorstelling.... gegeven. De Sultan beminde dit spel bij uitstek en bracht er geheele nachten bij door. Hij plaatste zich voor het scherm op een rustbank, op inlandsche wijze met de beenen kruiselings onder het lichaam en accompagneerde het gamelangspel met een inlandsche viool. De pangeran Adipattie hurkte voor zijnen doorluchtigen vader op den grond, en accompagneerde hem van tijd tot tijd met de fluit."

Een gunstig toeval, of liever, de zeker niet toevallige piëteit van Tjakra Adi Ningrat's nakomelingen, heeft zijn lievelingsrebab[1]) bewaard, zoodat ze thans in het bezit is van R. Ad. Ar. Tjakraningrat XII, regent van Bangkalan, zijn kleinzoon. En we doen haar hierbij afbeelden, niet alléén, opdat men het verfijnde ornament bewondere: het luchtig bladwerk, waar het eigenlijke lichaam van het instrument, de cocosdop, in is vervat, en de strengere gratie der versiering van den strijkstok, met die straffe, slankgekromde vischfiguren.

Immers vooral ook wil onze afbeelding huldigend herinneren aan den ouden tijd, toen onder de Vorsten hiertelande een actieve beoefening der inheemsche kunsten algemeener was dan nu.

(Of de strijkstok oorspronkelijk bij de rebab gehoord heeft, blijft onzeker; van het eigenaardig onderstel: vioolstandaard en -kist ineenen, lijkt dat zelfs weinig waarschijnlijk).

Is dus het eigen instrument van dien laatsten sultan, waar dr. Bleeker hem op had hooren musiceeren, intact gebleven, de wajangpoppen, die deze zag vertoonen, zijn teloorgegaan, vernietigd door den tijd en de termieten. En ook van de gamelanstellen, wier tonen zich met des sultans rebabspel hebben vermengd ter begeleiding van den wajang, of bij andere gelegenheden hebben weerklonken aan zijn hof, is volstrekt niet alles bewaard.

Men mag de verwaarloozing zulker oudheden betreuren, maar niet er iemand voor willen aansprakelijk stellen. Toen in het verloop van de vorige eeuw overal op Madoera, wat er restte aan zelfbestuur, was terzijdegeschoven, (te Pamekasan niet lang na 1850, te Soemenep en Bangkalan omtrent 1880), moesten de opvolgers en afstammelingen der panembahans niet alleen om materieele redenen zich buiten staat voelen tot het handhaven van den kunstzinnigen praal, die bij den staat hunner voorgangers paste,—ook psychische oorzaken, gevoelens van gedruktheid, zooniet vernedering, zullen hen hebben weerhouden van pogingen daartoe.

Ze dienden de vorstelijkheid van hun geslacht te vergeten, — ze borgen de meeste attributen der vorstenstatie weg, en vergaten ook die. (De eigenlijke vorstelijke insignen schijnen overigens in het museum te Batavia bijgezet.)

We hebben nooit goed begrepen, welk motief het Nederlandsche Gouvernement er precies toe heeft gedreven, de hoofden der bedoelde Madoereesche geslachten van de uitzonderingspositie, die ze al in den

1) Madoereesch „rebbhât".

Compagniestijd en het Mataramsche tijdperk genoten hadden, terug te zetten naar den staat der regenten in de gouvernementslanden op Java. Wanneer die beweegredenen méér waren dan de gewone 19d'eeuwsch rationalistische voorkeur voor gladde uniformiteit, afkeer van de romantische knoestigheid en bontheid der historische groeisels, dan willen we er dus niet over oordeelen.

Het feit echter betreuren we.

Dat pittige, kernachtige, maar wel wat bonkige en ruige volkskarakter der Madoereezen, volk van taaie boeren en rauwe varensgezellen, kon immers alleen winnen door de verfijnende invloeden eener hoofschere, hoffelijkere cultuur, gelijk die van de Vorsten en hunne kratons moeten zijn uitgegaan.

Cultureel was het wegvallen der vorstenhoven dus stellig een verlies. En hun ontbreken als centra van kunstbeoefening zal zeker een van de oorzaken zijn, dat wie nu Madhoerâ bereist terwille van een onderzoek naar de nog-levende toonkunst van dat land, bijna alleen getroffen wordt door dingen van volkskunst. Zooals ook hetgeen er nog aan visueele kunst leeft,—(buiten oudmodische bhâṭekpatronen in hoofdzaak dus het sierwerk der prauwen), — een indruk geeft van vroolijke, bonte en sterke volkskunst, (wàt overigens ook bij nader onderzoek omtrent den afkomst der gebezigde versieringsmotieven mocht blijken).

De kracht, de diepte oudtijds van den invloed der hofkunst is moeilijk te schatten. Het komt ons voor, dat die invloeden in verschillende richtingen nogal ongelijkmatig hebben doorgewerkt. We zijn hierboven begonnen met een mededeeling, die de voorliefde van het West-Madoerasche hof voor den wajang koelit duidelijk kenteekende. Dat het bedoelde hof nauwe relaties met Midden-Java onderhield, is bekend. Van de eerste Tjakraningrats heet het, dat ze meestentijds in de residentie hunner Mataramsche leenheeren verbleven, en latere hadden Midden-Javaansche Vorsten tot schoonvader dan wel schoonzoon. Dat de relaties van het Oost-Madoerasche, het Soemenepsche hof met het Mataramsche huis éven sterk waren, vinden we momenteel niet bevestigd. Er zijn echter redenen, om aan te nemen, dat, althans inzake kunst, het verband met Midden-Java stellig niet slapper kan zijn geweest.

Wanneer we ons dus aan al de Madoereesche hoven den wajang oudtijds even geliefd denken [1a]), dan mag het opmerkelijk heeten, dat bij het eigenlijke volk van Madoera die wajang blijkbaar niet heeft ingang gevonden.

Immers, was dit wèl zoo geweest, dan zou, toen er in de dalems geen ḍalangs meer werden onderhouden en gevormd, daarbuiten de traditie hunner kunstige wetenschap toch zijn voortgezet. En geschied is dit nauwelijks. We vroegen er onlangs op Madoera naar, maar men wist ons niet meer dan één enkelen inheemschen wajangḍalang te noemen. Gehoord hebben we hem niet, het heet echter, dat hij zijn partij voordraagt deels in het gebruikelijke, dichterlijk-ouderwetsche Javaansch, deels ook in het Madoereesch, en we veronderstellen, dat het dan wel voor de narrentooneelen e.d. zijn zal, dat hij zijn moedertaal gebruikt [2]).

De liefde tot de topèng, het oude maskerspel, die Madoera met Oost-Java gemeen heeft, blijkt sterk genoeg geweest te zijn om te verhinderen, dat de wajang er onder een secundairen Midden-Javaschen invloed ging overwegen. (In

1a) Het fraaie wajangstel van den Pamekasanschen tak der West-Madoerasche vorstenfamilie, (thans bewaard tenhuize van den regent van Sampang), is nog in een tamelijk goeden toestand. Het even fraaie Soemenepsche ernstig beschadigd, maar herstelbaar. Zoo men op Madoera niet meer over de goede artisans beschikt, tot herstel bevoegd, zal het huidige Midden-Java daarbij ongetwijfeld gaarne hulp willen verleenen.

2) Vgl. echter Kiliaan's W.b. s.v. ,,kemmèt,'' waar hij van de ,,ngemmèt kamantan'' (bruidswacht), een drie nachten durende receptie, meedeelt, dat men daarbij een gedicht pleegt te doen reciteeren, maar in den 3den nacht d o o r r ij k e n een wajangpartij gegeven wordt. (Het W.b. is van 1904).

Oost-Java zelf lijken wajang koelit en topèng vanouds voor het volk even zwaar te hebben gewogen. Waarom op Madoera dat evenwicht niet bestond, is ons onduidelijk.) Daar we óók geen gelegenheid konden vinden, om een Madoereeschen topèng te zien ageeren en het accompagneerende gamelanspel te hooren, — het eenige wat we van dien topèng kennen, zijn de uitstekende en zeer aparte maskers van den troep uit Pamekasan, welks ondernemer tot den ouden uit de vroegere vorstenfamilie gesproten adel hoort, — kunnen we de muzikaal-aesthetische waarde die topèng en wajang op Madoera representeeren, niet wel schatten. Maar we veronderstellen, dat wat er als begeleiding bij wordt gespeeld, zich niet onderscheiden zal van hetgeen men overigens op Madoera aan gamelanmuziek te hooren krijgt.

Veel dieper en wijder doorgedrongen dan de invloed van den wajang is daar in Madoera die van het Javaansche lyrisch-epische reciet, van het tembang lezen.

De vorige jaargang van ,,Djåwå'' behelst daar iets over, en wel op blz. 259, waar de heer Wirjo Asmoro, en op blz. 263, waar R. Ahmad Wongsosewojo zekere eigenaardigheden van de Madoereesche adat beschrijft. Te weten: het ,,mellè'an'', het feestelijke gezamelijk doorwaken van een nacht, bijvoorbeeld ter viering van een bruiloft, (dus ,,ngemmèt kamantan''?), onder het zing-lezen uit een boek in ,,Kawi-Javaansch''. Het tembhăngreciet ,,mamatja'' ter ànderer gelegenheid, ter inwijding van een nieuwe prauw etc. Het verouderde raadselspel in Javaansche tembangs, dat den bruidegom bij het ,,megghà' bhălăbhăr'' ophield op zijn weg naar de bruid.

Is bij dat feestelijk tembangreciet een ,,tokang tegghes'' tegenwoordig om de vergissingen van de lezers te verbeteren en na elke strophe(?) een Madoereesche toelichting te geven, en lieten bruigom en bruid zich beide door een in het Javaansch en het improviseeren bedreven boeddjhăngghă vertegenwoordigen,—volgens een schrijver in ,,de Locomotief'', (? Sept. '26, die onder den titel ,,Schoonzoonexamens'' interessante bizonderheden over Madoereesche verlovingsadat gaf), zou te Pamekasan en te Soemenep ook nu nog van den huwelijkscandidaat zelf geëischt worden, dat hij zich ervaren toont in den tembangvoordracht, en wel weer meestal van Javaansche, niet van Madoereesche teksten.

Dus moet vooral vroeger het lees-zingen uit de ,,kawi''-boeken trouw beoefend zijn. In den laatsten tijd echter mindert die vaardigheid snel, — zeker wel mede door het ontbreken van de javaniseerende emanaties der oude hoven, — doch niet minder door de afschaffing op de scholen van het onderwijs in de Javaansche taal, — en de Madoereezen zelf ergeren zich over dien achteruitgang [2]).

Maar gelukkig is er nu sprake van, dat op Madoera de gouvernementsscholen de tembangvoordracht weer ernstig gaan

---

Eenigszins algemeen kan dit laatste gebruik toch niet zijn geweest. Indien het regel geweest ware, bij bruiloften een bădjăngan te geven, hoe hadden dan de poppenspellen der regenten zoo verwaarloosd kunnen raken? De heer Wirjo Asmoro vermeldt overigens voor Oost-Madoera, dat daar bij bruiloftsfeesten tajoeban en wajang (thans) zeldzaam zijn.

In West-Madoera, tegenover Soerabaja, en waar tegenwoordig hierendaar niet weinig Javanen wonen, kunnen Javaansche ḍalangs met hun apparaat gemakkelijk incidenteel, ad hoc, geïmporteerd worden.

Daar K. de uitdrukking ,,bădjăng kalotjèr'' (Sm. ,,b. kaloetjir'') vermeldt, schijnt de tweedimensionale houten wajang kroetjil op Madoera niet geheel onbekend te zijn, of geweest te zijn.

Trouwens, kwam dat waj.-kr.troepje op de tentoonstelling van het J. I. te Soerabaja, — waarvan de ḍalang met zoo'n curieuzen, bovenaan in een driesprong of drieknop eindigenden staf, de poppen aanraakte, die zijn helper hem reiken moest,—niet uit Gresiq, dat altijd in relatie met Madoera heeft gestaan?

2) ,,Minderwaardig is hij, die de kunst van het ,,mamatja'' niet verstaat. R. Danoesosrokoesoemo. (Verslag van het Congres van 1919 te Sålå). Vgl. denzelfde (Djåwå VII 169,170): ...,,van de jongere generatie (is) er nagenoeg geen enkele meer...., die de kunst van ,,,,mamatja'''' verstaat''...

onderwijzen. Immers bleek de nuchtere, praktische man uit het volk daar veelal van oordeel, dat voor zijn leven en bedrijf het schoolsche lezen, het schrijven en cijferen maar weinig nut hebben, en hij zijn kinderen allicht voordeeliger employeeren kan, dan door ze naar de school te sturen. Maar ziet, deze berekenende materialist, wie hem kennen, houden het er voor, dat hij zich door het ideëele lokaas van onderricht in het overgeleverde Inlandsche kunstreciet zal làten vangen. Wat nogal aardig zou zijn, en bewijzen, dat men hem gewoonlijk verkeerd beoordeelt.

We hebben op Madoera uitnemend tembang hooren zingen. De stijl van zingen scheen ons niet af te wijken van den Javaanschen. Dat was te Bangkalan, bij gelegenheid van onze eerste korte verkenning der Madoereesche toonkunst in het vorig jaar. Maar de zanger, (hij zong in zijn eigen taal), en zijn begeleider, solèngspeler, bleken ons achteraf niet vandaar afkomstig te zijn, doch juist van het Oosteinde van het eiland, uit het Soemenepsche. (We kregen te hooren „Pangkor"; „Salangèt" — dat schijnt hetzelfde als „Kènanṭè"; en het bizonder fraaie „Artatè(h)".) In Juni waren ze niet meer terplaatse, dus konden we hun stijl van musiceeren niet nader onderzoeken. Trouwens, zoo er inderdaad specifieke en constante verschillen bestaan tusschen den Madoereeschen [2a]) en den Javaanschen tembangzang, zullen dat toch vermoedelijk maar nuances blijken, en het dus geen geringe of korte studie kosten, ze te leeren onderkennen, bedekt als ze bovendien moeten zijn door individueele vrijheid van variatie der versieringen, die bij alle solistische tembangvoordracht den zanger gegund is.

Daar men ons zei, dat globaal genomen, in den streek van Soemenep fraaier tembang werd gezongen, dan meer naar het Westen, hebben we later daar nog navraag gedaan. Maar te Soemenep zelf onderschatte men, naar het ons scheen, de locale talenten. Iniedergeval verwees men ons voor goeden tembangzang, evenals voor veel andere toonkunstigheden, naar het afgelegen en weinig logeable Manding, — wat een der oorzaken is, dat we niet alleen over de Madoereesche tembang, maar over het geheel der inheemsche muziek van Oost-Madoera veel slechter zijn ingelicht, dan aangaande de West-Madoereesche. Wat deze laatste betreft, blijven we trouwens den allergróótsten dank schuldig aan R. Ad. Ar. Tjakraningrat, die ons nagenoeg alle merkwaardigheden van zijn gebied in de Bangkalansche kaboepaten-zelve ten oore en voor oogen bracht.

Toen bij ons tweede verblijf die goede zanger en fluitspeler van Bangkalan bleken vertrokken te zijn, vonden we dit vooral spijtig, wanneer we dachten aan de Westerlingen, die onze demonstratie van Madoereesche toonkunst op het Congres te Soerabaja zouden aanhooren.

Verondersteld namelijk, dat het orgaan voor verstaan en waardeeren van Indonesische muziek hun niet teneenenmale ontbrak, moest zulke kunstzang er veel gemakkelijker vat op hebben dan de Madoereesche volksmuziekjes, die ze nauwelijks meer dan karakteristiek of typisch konden vinden. Dat ze kans zouden zien, de eigenaardige maar onloochenbare raffinementen dier volksmuziek te onderkennen en appreciëeren viel niet te verwachten en zeker niet te eischen.

De Madoereesche toehoorders op hun beurt, zullen het wel eenigszins hebben betreurd, dat het Westersche publiek den indruk kon krijgen, als zou aan de Madoereezen een eigenlijke muzikale cultuur ontbreken, ze niet anders hebben dan — misschien — een zeker frisch, maar ruw, muzikaal talent.

Nu had dat tembangzingen met alleen

2a) Misschien zijn die toch grooter dan we meenen. Mr. Singgih maakt ons opmerkzaam op het sterke verschil, veelal bestaande tusschen de wijze waarop eenendezelfde tembang gezongen wordt in Midden- en in Oost-Java, hij noemde ons gevallen, waarin zelfs de grondslag der melodie niet dezelfde zou zijn. (Natuurlijk de versvorm wel).

fluitbegeleiding inderdaad gemakkelijk kunnen bewijzen, hoezeer de Madoereezen aan het beste der Javaansche muziekcultuur deel hebben.

Dat naast-elkander, en langs-elkanderheen, en met-elkander-mee zweven dier twee lijnen, is voor gevoelige ooren een allerbekoorlijkst schouwspel. Vlinderspel blikkert te veel, kantelt te hoekig om er op te lijken. Het spelen van libellen spant te strak. Eer doet zulke muziek aan zaadpluizen denken, die samen drijven op het ademen van den wind. Maar het meest herinnert ze aan zwevende herfstdraden.

Die lijnen, ge kunt ze op Java ook te hooren krijgen, tegen een fond van gamelanklank aan. Maar zonder zoo'n achtergrond, heelemaal vrij bewegend voor den leegen hemel der stilte, zijn ze nog mooier haast.

Waarschijnlijk doen de Javanen dat ook weleens: hun zangstem laten begeleiden door niets dan een soeling, al hebben we dat van hen toevallig nooit geobserveerd. Maar stellig komt het overal voor, waar de tembangzang zelf beoefend wordt. Een raden ajoe uit Banten afkomstig, vertelde er ons van, hoe mooi haar broers dat hadden gedaan samen: de een zingen en de ander daar soeling bij spelen.

Er worden, als gezegd, soms ook wel Madoereesche woorden gezongen. Maar toch lijkt de heele tembangzang op Madoera een geïmporteerde, geen aan het volk van-den-beginne-af eigen, kunst. En de dansende zangeressen, die de Javanen ronggèng of talèḍèq noemen, zijn er al evenmin oorspronkelijk inheemsch als in het Banjoewangische, bij de Oesingers. Naar men wil, moet een der Soemenepsche Vorsten, (door huwelijksrelaties ?), met Midden-Java geliëerd, ze vandaar ingevoerd, en in zeker dorp of een bepaalde wijk (?) geïnstalleerd hebben, waar er nu nog altijd wonen [2b]). We hebben ze gezien noch gehoord, maar, gegeven het sterke traditionalisme der Oostersche kunsten, achten we het onwaarschijnlijk, dat ze daar in het verloop van, zeg één, of tenhoogste anderhalve eeuw, een nieuw, eigen genre hebben ontwikkeld.

Vooral, omdat haar natuurlijke bestemming bepaaldelijk zijn moest, aan de festiviteiten daar in het Soemenepsche een ónmadoereeschen, een Midden-Javaschen zwier en chic bij te zetten. De paḍhădjădansen, de najoeb's zullen er denzelfden zin gehad hebben als de Italiaansche opera- en de Fransche balletvertooningen vroeger in een groot deel van Europa.

Van den gamelan, die trouwens vooral ook den quasi-Javaanschen wajang (en de genoemde danseressen) had te begeleiden, schijnt het evenmin waarschijnlijk, dat hij vergeleken bij het onder de Javanen gebruikelijke, op Madoera veel zelfstandigheid in speeltrant of répertoire vertoonde. Trouwens al komen daar wel kleine boersche gamelans, of daarop lijkende ensembles voor, de àndere orchestjes zijn er toch veel algemeener, populairder, schijnen zuiverder inheemsch. Betrekkelijk beteekenen ook gamelan en gamelanspel op Madoera importverschijnselen, in hoofdzaak verbreid van de javaniseerende hoven uit.

Alles bijeen, zal wat eigenlijkgezegde kunstmuziek betreft, de situatie niet veel verschillen van die der letterkunde. De litteratuur immers heeft op Madoera nooit zelfstandigheid getoond tegenover de Javaansche; ze werd door den import uit Java beheerscht; zelfs de vertalingen waren niet zeer talrijk.

Of, afgezien nu van de al genoemde volkssierkunst, de beeldende kunstproducten der oude en oudere tijden, op Madoera gevonden, nog waarde hebben ter toelichting van de invloeden die op de heele cultuur van dat land, (en dus misschien óók op zijn toonkunst), hebben ingewerkt, en voor een oordeel: hoe de Madoereezen zulke invloeden verwerkt hebben, valt niet te zeggen. Immers is

---

2b) Vgl. Kiliaan, W.b. s.v. „terbhăng": „Pangèlèn in Soemenep is bekend door het groot aantal dansvrouwen, die er wonen".

van dat beeldende materiaal nog lang niet alles verzameld, en voorloopig ontbreken de deskundige beschouwingen ervan nog geheél.

Wel mag men, na bijvoorbeeld te Soemenep te hebben rondgekeken, en daar naast elkander een vroeg-Madjapahitsch beeld, en een laat-Madjapahitsch reliëf [3]) te hebben opgemerkt, — beide liggende in den badvijver van den kraton (thans verblijf van den regent), — verder in den kraton zelf, die van omtrent 1780 heet te dateeren, méér dan typisch Javaansche, sommige karakteristiek Chineesche en veel Westersche bouwvormen, — desgelijks op de vorstelijke begraafplaats, naast het domineeren van Westersche architectuur volstrekt Chineesch houtsnijwerk te hebben gevonden, — en voorts, op datzelfde en nog andere kerkhoven, en aan het poortgebouw van de moskee, eigenaardige flauw suikerbroodachtig gewelfde(?), steenen koepeldaken, waar men bij twijfelde of ze niet een islamitisch element beduiden, (al heeft het Jogjakartasche waterkasteel iets dat er op lijkt en dient de veronderstelling ook om andere redenen verworpen te worden), dan mag men na dit alles tenminste wel opmerken, dat hier invloeden van vele kanten zijn toegestroomd [4]).

Wat Madjapahit betreft, uit de Pararaton kan men weten, dat Oost-Madoera bij de stichting van dat rijk is betrokken geweest.

De Chineesche invloed is stellig ook niet nieuw. Weliswaar vonden we geen vasten grond voor een stelling, die van Madoereeschen kant geopperd werd, ter verklaring van de Chineesche architectonische elementen te Soemenep [4a]), dat daar n.l. te eenigertijd een Chineesche vrouw vorstin zou zijn geweest. Tenminste weet de heer Kartasoedirdja daar niets van af in zijn ,,Tjarèta Naghără Songennep'', (,,Hdl. 1ste Congr. T. L. & V. k. van Java'' te Sålå in 1919, zie blz. 361 vv.). Over bijvrouwen en haar invloed valt natuurlijk niets te zeggen.

R. Sosrodanoekoesoemo, (,,De Madoereesche taal en letterkunde'', zelfde Hdln,. blz. 262), spreekt van in het Sampangsche gevonden, circa 500 jaren oud Chineesch geld, en van 9-geslachten-heugende Chineesche graven, (wat overigens eer 3 à 4, dan 4 à 5 eeuwen beduiden zou).

Bij ,,Tjandhi'' (?), naar we meenen in den streek van Bhoendher, Z. O. van Pamekasan gelegen, — maar het is al wel 5 jaar geleden, dat we er geweest zijn, — wordt, voorzoover we ons herinneren, van ,,Hindoe''-oudheden weinig meer aangetroffen, maar daarentegen wel een Chineesche tempel. Ditmaal vertelde men ons, dat ieder jaar veel Chineezen uit Java daar nog een pelgrimstocht heen doen, omdat daar de oudste Chineesche plaats van vereering hier te lande zou zijn [5]). Slechts curiositeitshalve maken we erop attent, dat we ook juist in het Pamekasansche die eigenaardige, sterk op Chineesche lijkende, kinderblaasinstrumentjes vonden. (Zie ,,Djåwå'', VI, blz. 22. — ,,Enkele kinderinstrumentjes uit Oost-Java'').

Het fraaie snijwerk aan de oude orchesten in de Bangkalansche kaboepaten, over welke gamelans we zoo straks nog e.e.a. zullen hebben te zeggen, is in de hoofdzaken zeker goed Oost-Javaansch van stijl. Maar een enkel element doet toch

3) Een der rotsinscripties nabij Asta, (de vorstenbegraafplaats), moet van 1290 (1212 Ç.) dateeren; van even vóór Madjapahit dus.

4) Ook Boegineesche immigraties naar Oost-Madoera worden vermeld. (Vgl. de Hdl. v.h. Sål. Congr.: R. Sosrodanoekoesoemo op blz. 263).

Zie voorts voor, in het Soemenepsche gevestigde, de schermkunst, (de schermdansen?), beoefenende Maleiers (van Sumatra?), Kiliaans W.b. s.v. ,,tjarok (Marèngan)''.

Relaties tot Banten bleken in 1623 uit de vlucht van den door Mataram verdreven vorst van Soemenep naar het Bantensche hof. (Abdul Azis, Djåwå VII, 153).

4a) Zie voor analogen Chineeschen invloed op Balische vorstelijke verblijven, (te Karangasem en Badoeng), Schwartz in het T. schr. B.G. XLIII, 116 en 153 (1900).

5) Dit zal de klentèng zijn, onder volgnummer 2562 vermeld in de Rapp. O. D. 1923, III.

ook even aan Balische ornamentiek denken. Dit is niet zonder belang, omdat ook verder zulke dingen in de plastische kunst van Madoera niet geheel ontbreken.

Zoo moet de gevleugelde leeuw (?), herhaaldelijk voorkomend aan het prachtige houtsnijwerk van het voornaamste der graven op het Pamekasansche vorstenkerkhof (Asta ḍădjă), zijn naaste verwant in Bali hebben. (Men noemt het graf wel naar Panembhă'ăn Rangghă, tijdgenoot van Lemahḍoewoer; maar dat deugt wellicht niet; zoo oud, van tegen 1600, lijkt het ons niet te zijn). De eigenaardige, aan makara's herinnerende, wijdgesperde dierenmuilen, die U vindt midden-onder in dat telkens herhaalde, kekajonachtige achterscherm der overschoone steenen vorstengraven te Aèrmata, Noord van Bangkalan, correspondeeren met een bepaald [5a]) Balisch versieringsmotief. (Een afbeelding van zoo'n graf ziet U naast blz. 234 van „Dj.", jg. VI).

Laatstbedoelde graven, waar totnutoe op Java nergens de analogieën van zijn aangetroffen, dateeren uit het begin der Islamitische periode op Madoera. Tenminste, het oudste, heiligste graf wordt aan de Ratoe Iboe toegekend, de vorstinmoeder, gemalin van Panembahan Lemahḍoewoer, den eersten stellig bekeerden vorst (1531—1592).

En, naar dr. Stutterheim ons deed opmerken, (die ons ook op de andere „Balische" analogieën opmerkzaam maakte), kunnen die eigenaardige grafmonumenten het beste worden begrepen als te zijn ontstaan uit een Mohammedaansche graftombe, — (waaraan overigens allerlei voor-Islamitische détails van ornament), — gezet op een Balischen Godenzetel.

Jammer genoeg, schijnen de laatste zuiver-heidensche vorstengraven niet bewaard, of zijn ze tenminste nog niet teruggevonden, herkend. Men zou het Madoereesche vorstengraf willen kennen vóór de hybridisatie.

Een behartigenswaardige spreekwijze wil, dat „er is meer gelijk dan eigen." Ook lijkt van vroege, directe en innige, relaties tusschen Bali en Madoera niet veel geboekstaafd.

Ongerekend nu den oorlog van Compagnie en Madoereesche hulptroepen tegen het door Baliërs gesteunde Balambangan, in het eind der 18de eeuw, en de Madoereesche hulp aan Nederlandsche expedities naar Bali of Lombok in de 19de, vonden we van directe aanrakingen tusschen de beide volken alleen het oorlogscontact door het ageeren eener Balische bende in de Madoereesche binnenlandsche twisten der 18de eeuw, eerste helft, vermeld; voorts dat Tamengghoeng Kanḍoeroeăn, die de Islam heeft gevestigd te Soemenep, in 1572 moet zijn gesneuveld in een godsdienstoorlog tegen de Baliërs, (en dan wellicht op de Sapoediëilanden, — want de Madoereesche traditie schijnt een Balische heerschappij daar ter plaatse te kennen, die niet kort van duur zou zijn geweest), terwijl een Balische(?) bron, — wellicht de Oesana Bali(?), die we momenteel niet kunnen bereiken, — bij de verovering van Bali door Madjapahit (in 1343) daar een vorst van Badahoeloe schijnt te laten regeeren, en aan dezen ook heerschappij over Madoera toe te schrijven(?).

Dit alles, dit weinige, bewijst natuurlijk niet, dat er tusschen Bali en Madoera nauwere relaties, bijvoorbeeld handelsbetrekkingen, niet zijn geweest. Maar éven goed als de aesthetische overeenkomstigheden verklaren uit een directen invloed, mag men toch oude oorsprónkelijke verwantschappen veronderstellen [5b]).

Iniedergeval, om van de Madoereesche

5a) D.w.z. ze lijken het meest op de „karang djiret".

5b) Dr. Stutterheim schrijft ons: „Ook naar mijn meening kan er weinig sprake zijn van een directen belangrijken invloed van Bali op Madoera; de voorkomende gelijkenissen zullen wel hun oorsprong hebben in de algemeene verwantschappen van de kunst beider eilanden. Zelfs als mijn gissing omtrent die graven (lijkkist plus godenzetel) juist is, kan dit nog zeer goed een overblijfsel

beeldende kunst, (ongerekend nu de volksdingen), een indruk van originaliteit te krijgen, moet men dus wèl vèr weeromgaan.

Tot een zoo ouden tijd, (de 16e eeuw), terug te tasten, is inzake de kunstmuziek van Madoera zeker niet mogelijk. (Eén enkel, waarschijnlijk oud, moment, dat ons deed denken aan Bali, kunnen we aanwijzen).

Al waren het uitsluitend toevallige omstandigheden, die maakten, dat we ons met de hoogere muzikale kunst van Madoera zoo goed als niet hebben geoccupeerd, — en géén vooràfgaande overwegingen, — toch gelooven we, alles achteraf nagaande, niet, dat we dàar een gróóte onrechtvaardigheid door hebben begaan.

We herhalen: Hadden we anders gehandeld, dan zouden we vermoedelijk, niets gedaan hebben, dan bewijsgronden bijbrengen, dat er van een zelfstandige Madoereesche kunstmuziek niet méér sprake is, dan van een eigen Madoereesche letterkunst [5c]).

En wie over de kunst van een volk schrijft, is nièt diens werkelijke onderwerp: het eigene daarin?

***

Met het vorenstaande mochten we voor onze inleiding volstaan. Alleen wilden we, nu we die met dr. Bleeker begonnen zijn, ook weer met hem eindigen.

In datzelfde opstel, ,,Bijdrage tot de kennis van het eiland Madura'', (men zie het ,,Ind. Arch.'' van 1849, jg. I, dl. I, blz. 266vv.), geeft hij n.l. een muzikale ,,legende'' weer, die te maken heeft met het al genoemde oude gravencomplex van Aèrmata.

Te Bangkalan scheen dat verhaal nu niet meer bekend; en ook de bewaker van de vorstengraven zelf wist er bij navrage niets van te vertellen. Daarom is het, dat we het hier weer ophalen.

(Dr. Bleeker, blz. 310:) ,,Aan den voet van den grafheuvel bevinden zich twee bronnen van zoet water, Ajermata genaamd..... In de oude tijden woonde er een goede geest, die de huwelijken onder de bevolking bevorderde. De verloofden kwamen op deze plek hunne geele rijst offeren. Alsdan verrees als teeken van goedkeuring van den goeden geest een gamelangspel uit den grond, hetwelk zonder zichtbaren bespeler, door zijne harmonieuse tonen de liefde der verloofden inwijdde. Eens echter, dat een jeugdig paar op de gewone wijze kwam offeren, verrees wel insgelijks een volkomen gamelangspel uit den grond, maar geen enkele toon deed het in de ooren der verliefden klinken. Dit werd als een teeken van afkeuring van den geest beschouwd, en hunne tranen waren zoo talrijk, dat zij de bekkens vulden, door het weder verzinken van het gamelangspel ontstaan. Sedert worden deze bronnen, door hunne tranen gevormd, Ajermata (oogenwater, tranen) genoemd''. (De naam zou dan niet Madoereesch doch Maleisch moetenzijn).

Te vermelden valt nog, dat de te Sampang woonachtige R. Sosrodanoekoesoemo ons een ándere lezing van dit verhaal mededeelde; en we vonden haar plausibeler dan die van dr. Bleeker. Maar daar de heer S. plan heeft die lezing bijgelegenheid in ,,Djåwå'' te publiceeren, kunnen we er haar momenteel niet tegenover stellen.

Echter schijnt er in het Sampangsche zelf een verhaal bekend te zijn, dat óók verband legt tusschen bronzen slagwerk en een bron, en dus in laatste instantie weleens met dat van Aèrmata zou kun-

---

zijn van voor-Mohammedaansche voorstellingen. Zulke dingen blijven langer leven dan men denken zou.''

5c) R. Sosrodanoekoesoemo, (Djåwå VII, ,,Literatuur en Kunst in Madoera'', blz. 163vv.), accentueert, dat de classieke werken der Javaansche letterkunde op Madoera voorkomen in minofmeer zelfstandige lezingen, de bewerkingen veelal van andere hand blijken, dan de op Java gangbare. In enkele gevallen moet van een bewerking de taal duidelijk Madoereesch beïnvloed zijn (164,168).

Iets dergelijks kan natuurlijk ook het geval wezen met de Javaansche muziek op Madoera.

nen verwant zijn. Van een groote bron wordt er namelijk verteld, dat die in ouden tijd den heelen omtrek placht te overstroomen, tot ze bedwongen werd, doordat iemand haar grootendeels verstopte met een heiligen gong.

II. Gamelans.

A.

We schreven, dat één enkel, waarschijnlijk oud, element op Madoera geobserveerd, ons aan Bali deed denken. Dat was n.l. het „Tjårå Bali" genoemd orchestje in de kaboepaten te Bangkalan.

„„Een begrijpelijke associatie !"", meesmuilt de Lezer. Want „tjårå-bali" of „tjårå-balèn" beduidt immers „op-zijn-Balisch" [5d]) !

Maar zóó nuchter hebben we het toch werkelijk niet bedoeld.

De zaak is, dat de „tj.-b." genaamde kleine ensembles van Java, in muzikalen zin juist niet aan Bali „doen denken". Ondanks hun naam vertoonen ze géén goede gelijkenis met Balische orchestjes. Dat is uitvoerig betoogd door J. & C. J. A. Kunst. (Ze hebben er een paragraaph aan besteed van hun studie „De Toonkunst van Bali", en wel de 14de. — Deel I, 1924).

Inderdaad dienen de Javaansche tjårå-balèns om er viertonige muziekjes mee te maken, en zijn op Bali de ensembles, die over slechts vier tonen per octaaf beschikken, (de „gamelans angkloeng" e. d.), het tegendeel van zeldzaam. Maar daarmee schijnt de overeenkomst ook tamelijkwel uitgeput.

Bij het onderhavige Madoereesche orchestje ligt het geval anders. Dit blijkt direct, wanneer we zijn samenstelling met die van een Balischen gamelan angkloeng vergelijken. Daarvan zijn niet de veelal ontbrekende, (schud)angkloengs de hoofdzaak, doch eigenaardige, „réjong" of „rijong" genaamde, instrumenten. En nu komen instrumenten van dien naam óók in het bewuste orchestje te Bangkalan voor, terwijl bovendien het eenige stuk, dat zijn spelers konden uitvoeren „Rijongan" heette. (De vorm „rijong" blijkt Zuid-Balisch en Madoereesch).

Over de réjongs is al het wetenswaardige bijeengebracht door J. & C. J. A. Kunst. („De Tk. v. B.", blz. 96vv. en „De Tk. v. B. II", blz. 450vv.; — voor het laatste opstel zie men h. „Tschr. B. G." LXV, 1925). Wij resumeeren: De Javaansche letterkunde schijnt de bedoelde instrumenten al te vermelden omtrent 1030, (in het oud-Javaansche „Ardjoena Wiwaha"), en laat ze rond 1350 bespelen door Soendasche krijgslieden, (in den „Pararaton"). Afgebeeld zijn ze aan twee Oost-Javaansche tempels, die óók uit de 14de eeuw dateeren. (Reproducties bij J. S. Brandts Buys, „Aant. betr. enkele Indon. Muziekinstr." naast blz. 34, IIde jg. van „Djåwå". De schets rechtsonder deugt niet). Op Java werden ze zeker omstreeks 1900 nog levend aangetroffen, en ze leven er wellicht nu nog, daar ze zeer onlangs op Sumatra's Westkust geobserveerd zijn bij een troepje Javaansche muzikanten. (Zie ook noot 6).

Een réjong bestaat uit twee bonangketels, d. w. z. slagbekkens met een zeer hoogen rand, die er werkelijk als ketels uitzien, maar zònder bodem, en met het deksel, voorzien van een ronden, halfbol-vormigen knop, er in-een-stuk aan vast.

Bij de meest-typische réjongs zijn die ketels, met gebruikmaking van de onderopening, bevestigd aan de beide uiteinden van een min-of-meer staafvormigen houten drager. De détails der bevestiging blijken gecompliceerd en variabel, en behoeven hier niet te worden beschreven. Het heele instrument krijgt met die ketels aan weerszijden van zulk

---

5d) Maar er worden ook nog wel andere beteekenissen, afleidingen, opgegeven. Samenhangend met woorden als „baliq" (omgekeerd), of „bali" (terugkeer) bijvoorbeeld. Van eenzelfde opvatting schijnt de krâmâ-vorm van den naam te getuigen, die bij Raffles is te vinden, namelijk: „Tjårå Wangsoel".

een steel, eenigszins het uiterlijk van een halter.

Maar, om een raadselachtige reden, — immers die constructie maakte het instrument goed transportabel, even geschikt, om onder het loopen aan een riem of iets dergelijks om den hals gedragen te worden ter bespeling, als om te worden op schoot gehouden bij gezeten spel, — schijnen, althans in Noord-Bali, die halterachtige réjongs gedoemd, om in onbruik te geraken. Men wil er iets belachelijk ouderwetsch in zien (Kunst).

Dan komen de twee ketels dus gewoon náást elkander in een klein rek te liggen of zweven. Dat dit voor de praktijk géén verbetering beduidt, kan de Lezer nagaan, wanneer hij de moeite neemt en in „N. I. O. & N.", (IX, blz. 311), de copie door Nieuwenkamp naar een Balische teekening opslaat, die voorstelt het „mekiis" of „kiis", de feestelijke optocht, om de Goden naar zee te brengen. Het lijkt een Nóórd-balische processie te zijn, immers is het afgebeelde orchestje vrijwel identiek met het ensemble, — kleiner dan een gamelan angkloeng, — dat „gamelan bebonangan" genoemd, en door J. & C.J.A. Kunst („De Tk. v. B." I, 46) beschreven wordt, als bestaande uit twee réjongs, 2 trommen, en een kempoel. En bij Nieuwenkamp zien we óók twee trommen plus een kempoel; maar buitendien nog een zeer klein bekkentje, (kemong?), dat aan denzelfden draagstok als de kempoel hangt en wordt geslagen met een krommen slagstok; en voorts nog een stel cymbalen, rinkelbekkentjes (tjèntjèng). Daarentegen slechts één réjong, (de tweede zal bijtoeval, of om de economie der teekening, ontbreken). Die eene réjong nu heeft géén haltervorm, doch zoo'n gewoon, quasi-stáánd onderstuk. Gevolg: dat de speler zeker kramp in den pols van de hand, waar hij het ding mee draagt, moet krijgen [6]).

De Madoereesche, of betergezegd Bangkalansche tjårå-bali heeft drie van zulke, uit een paar van naast elkander op een klein onderstel gelegen bonangketels bestaande, instrumenten. Het kleinste exemplaar, het hoogste van toon, heet „rijong kènè"' (of ook „r. kini'?"), dus „de kleine (resp. zeer kleine?) réjong". Het tweede: „rijong tengnga", dus „de middelste réjong". Het laagstgestemde echter niet, zooals men hierna zou verwachten, „de groote réjong" doch „bonggang". De Baliërs kennen óók een combinatie van twee bonangketels, die „ponggang" heet, welke instrumentnaam ook in het Madioensche moet voorkomen, (Kunst „Tk. v. B.", I, 27). In het Javaansch is het correspondeerende woord „moenggang" de naam van zekere oude, primitieve en heilige orchesten. (Zie hierachter sub B.).

Verder hooren tot de Bangkalansche tjårå-bali een gong, een kempoel en een kenong. Volgens opgave moesten er eigenlijk twéé trommen bij zijn. Maar daarvan was er maar één over, en die had bovendien maar één bruikbaar vel meer, (het andere was gescheurd). Tenslotte omvatte het ensemble, buiten gong en kempoel, nog een derde hangend slagbekken, tamelijk groot en nogal heel hoog van rand, (zie op de photo links). Dit ding, met een houten, onomwonden stok geslagen, gaf een onbepaalden rammeltoon en werd „kempoel panjatjtjah" genoemd.

Qua instrumentarium gelijkt dit Madoereesche orchestje dus veel meer op een Balisch, dan op de Javaansche tjårå-bali. Maar hoe is het met hun onderscheiden muziekjes gesteld?

---

6) Een photo, getiteld „Uit een interessante film van Sumatra", maar zonder verklarenden tekst, gepubliceerd in „de Wer. Kron." van 8.V.'26, vertoont 3 jeugdige muzikanten, die ieder met de rechterhand een dun slagstokje, en met de linker twéé ketoeqachtige(?) bekkentjes dragen. Op welke manier deze onderling samenhangen, door koorden, een draaglat of anderszins, blijkt niet. Iniedergeval zijn hun bovenvlakken naar dezelfde zijde gekeerd, ze zitten dus loodrecht op dien hypothetischen drager. Hoe ook, met hun drie maal twee bekkentjes doen deze jongens zeer aan een réjongorchestje denken.

Bij J. & C. J. A. Kunst, („Bali" I, blz. 180, 181), kan men de van Javaansche tjàràbalèns bekende toonreeksen vinden, en bij J. Kunst („De Muz. i.d. Mangkoe Negaran", blz. 31, „Djåwå", jg. V extra-nm.), desbetreffende metingen. Naar uit e.e.a. volgt, komen vier varianten voor van den karakteristieken kern hunner viertoonsmuziek: een geregeld heen-en-weer-gaan van twee stemmen in tegenbeweging.

Men kan dien voorstellen door:

gl bm	d.i.	ongeveer	d		cis
pl lm			fis(is)		gis
ḍḍ gl	d.i.	ongeveer	e		d(is)
lm nm			gis		a
gl bm	d.i.	ongeveer	d		cis
lm nm			gis		a
ḍḍ gl	d.i.	ongeveer	e		d(is)
nm br			a		b

Geen dezer toongroepen, — in gewone volgorde gebracht: fis(is') gis' cis'' d'';— gis' a' d(is)'' e''; — gis' a' cis'' d''; — a' b' d(is)'' e'', (waarvan de eerste slechts als volstrekte exceptie voorkomt), is dus zonder een of twee intervallen van halvetoonsorde, het duidelijke kenteeken, dat ze onderdeelen van pélogschalen zijn. Daaraan was ook overigens geen twijfel. Immers is het niet ongewoon, dat deze onvolledige orchestjes worden gespeeld in combinatie met een normalen péloggamelan (J. & C. J. A. Kunst).

Bij vergelijking met de tooncollectie, waarover dat Bangkalansche orchestje beschikt, — onze tonometer is achteraf onbetrouwbaar gebleken, zoodat we geen trillings- of intervals-getallen, maar alleen op het gehoor geschatte toonnamen kunnen geven, — te-weten: voor de twee réjongs, die de melodie speelden, g' c'' en es'' f'', waarbij dan nog een bes van de kenong kwam, terwijl de overige instrumenten geen nieuwe tonen introduceerden, immers de gong stond op C, de kempoel op c, de lage réjong had een es' en een f', — ziet men, dat hier de kleine, halvetoons, intervallen ontbreken, en daarmee ook de zekerheid, dat deze tjàrå-balèn in pélog zou spelen.

Immers laat een reeks, gehoord als g (bes) c es f, wel een of twee verklaringen open in den zin van een onvolledigen pélogschaal. De beteekenis dezer successieve tonen zou dan moeten zijn: bm (ḍḍ) pl nm br, danwel: pl (nm) br gl ḍḍ, — van welke twee denkbaarheden de laatste vóór heeft, dat ze de nem op een redelijker niveau laat, d.w.z., niet al te ver van een a af.

Voor het oogenblik is er echter niets, dat verbiedt de opgesomde collectie tonen als een onvolledigen sléndrotoonschaal te verstaan. Een beslissing (indien mogelijk), kan alleen ingevolge nauwkeurige metingen worden genomen. Is de reeks sléndro, dan zou het orchestje daardoor nog meer toenaderen tot de Balische kleine gamelans, waarin réjongs voorkomen. Immers ook deze schijnen een fragmentarischen sléndroschaal te hebben, (Kunst „Bali II", 1ste hst. en 3de tab.).

Wanneer we nu die kenong-bes verder buiten rekening laten, die feitelijk niet in het melodisch systeem van dat Bangkalansche tjàràbalènmuziekje is opgenomen, (men zie hieronder de notatie van het „Rijongan" genaamde stukje), doch een minofmeer toevallige bijmenging lijkt, (men bemerkt overigens de betrekkelijke kwartenparallel bes-es c-f), en we dus alleen met de tonen van de twee melodieréjongs rekenen, dan hebben we tegenover deze vier: (g') c'' es'' f'', de vier van een Balische gamelan angkloeng te stellen, zooals die genoteerd staan bij Kunst („Bali II", tab. X), namelijk g' a' b' (d'').

Men ziet, de beide reeksjes zijn niet gelijkwaardig. Bij het Madoereesche is n. l. de gaping, ontstaande door het ontbreken van den vijfden toon, in het reeksje zelf opgenomen. Bij het Balische ligt zij er buiten.

In het geval van het Madoereesche muziekje, blijft van de vier tonen feitelijk ook de laagste nog buiten de melodie; in het Balische de hoogste. Men houdt dus in beide gevallen iets als een rompstuk over

van drie opeenvolgende (sléndro)tonen, die echter in de twee gevallen niet corresponrespondeeren, wat hun ligging betreft.

Naar bewegingskarakter hebben het Balische en het Madoereesche stukje niet veel van elkaar. Het Balische stereotypeert niet, het Madoereesche wel; dit laatste telt maar één maat. Men mag daar een omschrijving in zien van de twee aldoor afgewisselde dubbelklanken
f es
g c.

Qua beweging lijkt het Madoereesche dus werkelijk véél op de Javaansche tjåråbalènmuziekjes, (wat nog beter uitkomt als men ook daarvan het figuratieve element in aanmerking neemt). Maar dit dubbele koppel, zelfs zoo men het voor pélog houdt, verschilt toch van al de vier hooger opgegeven Javaansche mogelijkheden. Immers in de reeks g c es f ligt de gaping niet middenin, doch onderaan [6a]).

Bij onze notatie van ,,Rijongan'' is niet veel meer op te merken. Die kleine rust der bovenstem, waar het stukje mee begint, vervalt natuurlijk bij de herhalingen; dan heeft de hoogste réjong daar een f. De kempoel panjatjtja sloeg hetzelfde als het trommetje, (tenminste zoodra de zaak eenmaal op gang was). De tromspeler, een maat vóór de anderen beginnend, gaf eerst vier harde slagen met zijn slagstok op het hout van het tromlichaam, en daarna alle verdere met dien stok op het eenige vel.

Het totale effect van het muziekje is dat van een tamelijk ruw, en nogal mechanisch bezeten, daverig geweld. Maar door zijn intensiteit toch niet onamusant. Als melodie hoort men feitelijk niet anders dan de successie c, es, f—, c, es, f—, waarvan de f een achtste noot is, en de rest zestienden zijn.

Op te merken valt nog, dat, hoewel de huidige spelers van die Bangkalansche tjåråbalèn er geen andere muziek uit konden halen, dan dat ,,Rijongan'', als andere stukken voor dat ensemble nog bij traditie bekend waren ,,Pisan'', ,,Boegoro,'' ,,Sekar gadoeng'' en ,,Soengkèrè''.

Voor de Mangkoenegaransche tjåråbalèns geven J. & C. J. A. Kunst (,,Bali II'') op: ,,Balibalèn'', ,,Pisan bali'' en ,,Gangsaran''. — ,,Pisan'' blijkt dus zoowel in Sålå als in Bangkalan bekend.

Uit dit alles valt moeilijk te beslissen, of het bedoelde Madoerasche orchestje nader met de Javaansche tjåråbalèns, danwel met werkelijke Balische orchestjes verwant is.

Waar oudtijds ensembles met réjongs vermoedelijk over heel Java, Madoera en Bali zullen zijn voorgekomen, mag men óók veronderstellen, in dat

---

6a) De complete themaphrase van de M.J. tjåråbalènmuziek, van het bekende begroetings- en uitgeleide-stuk, mag weergegeven worden met: es d es d es d es, waarbij alle
g as g as g as g
noten achtsten zijn, alleen de laatste dubbelgreep een kwart is, (van 60 p.m.); op deze valt de gongslag. Er volgen zes zulke phrasen op elkaar. (Rijden er twéé voertuigen met gasten binnen, dan geeft men er zuiver 12!). Bijwijze van inleiding gaan vooraf enkele tromslagen, waarna één kwart noot op g plus es plus gong. Op de zeven achtsten tusschen 2 gongs vallen successievelijk kp, kn, kp, kn, kp, kn, kp.

De laatste phrase heeft een ritenuto. De trompartij noteerden we niet.

De kleine bonang, een octaaf hooger dan het themainstrument en door twee spelers bemand, versiert dat thema met stereotype figuraties.; d.w.z., alle keeren wordt dezelfde partij gespeeld, maar niet in al de 6 phrasen dezelfde figuur. We meenen dat in het begin de figuur es d as d overheerscht, en later d as g es, maar er is in ieder geval nog méér vertier aan.—

Aanvankelijk dachten we zelfs, dat het allemaal van die schijntriolen waren als Mr. Kunst op Bali geobserveerd heeft, (zie T. schr. B.G. LXV, 378). Dus stereotypieën van drie obstinate tonen, in groepen van vier samengevat; zeg: es, d, as, es; d, as, es, d; as, es d, as; etc.....

Dit bizonder fraaie constructiemiddel heeft o.a. de eigenaardigheid, dat een motief, mits lang genoeg herhaald, zichzelf in steeds wijdere verbreedingen imiteert. De hierboven gegeven groep es, d, as, es, (32sten), vindt men tot den viervoudigen tijdsduur uitgerekt terug, wanneer men alleen de plaatsen der vier eerste achtsten in aanmerking neemt; vervolgens kan men haar weerspiegeld vinden als een groep van vier halvenoten, en tenslotte als eene van vier dubbele-heeleno-

Madoerasche een zelfstandig rudiment te bezitten, dat met de huidige Javaansche of Balische orchestjes in quaestie geen directen samenhang heeft, daar niet onmiddellijk van afhankelijk is.

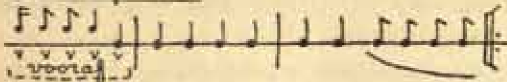
De fraaie krul aan de réjongdragers en aan het gongrek, (,,ghelloeng" geheeten), is volgens dr. Stutterheim niet zonder gelijkenis met Balische sierkrullen, maar lijkt vermoedelijk toch méér op Oost-Javaansche ornamentdétails.

Voor we het vergeten, die eenvoudige rebabstandaard, rechts op de photo, staat daar maar toevallig; hij hóórt niet bij het orchestje.



De trompartij noteerden we apart.

om te beginnen:



vervolgens; steeds herhaald



om te eindigen:



B.

Tot den gamelan[6b]), bewaard in het bezit der regenten van Bangkalan, behoort ook een klein, drietonig, ,,Taboehan Senèn (T a b b h o e ă n S e n n è n)", ofwel ,,Sennènan" genaamd, stel. Over zulk soort van orchestjes vindt men niet weinig bizonderheden en cijfers bij J. (& C.J.A.) Kunst. Men zie: ,,De Muz. i.d. Mangkoe Negaran", (,,Dj." IV extra, 27vv.), ,,De Tk. v. Bali. II" (498), ,,De Tk. v. B." (167,77,33,35r,182). Dit Madoerasche ensemble correspondeert dus met den Javaanschen ,,Gamelan Moenggang," die ook wel ,,Gångså senèn" genoemd wordt, en vroeger o.a. de tournooien moest opluisteren. Daar ,,sennènan" in het Madoereesch beduidt ,,markt of tournooi op een Maandag gehouden", (Jav. ,,senènan"), zal dit orchestje eenzelfden taak gehadhebben, maar men herinnert er zich te Bangkalan toch speciaal het spelen op den marktdag van.

Sinds een aantal jaren is dit evenwel afgeschaft. Jammer genoeg! Want zulke oude gebruiken verdienden beter. Een geschil over de betaling der spelers schijnt tot die afschaffing te hebben geleid. Oudtijds fungeerden n.l. als zoodanig heerendienstplichtigen, die dan van de andere diensten waren vrijgesteld. Toen echter die civiele dienstplicht door een belasting in geld, het hoofdgeld, werd vervangen, achtte men het twijfelachtig of de publieke kas, dan wel de regent (eigenaar van het orchestje), hun die belasting schenken, resp. vergoeden moest.

Eerlang wordt het heele hoofdgeld geëlimineerd. Ook krijgen de regentschap-

---

ten. Dan, op het moment dat van dezen breedsten vorm de laatste, vierde toon inzet, (dus 6 maal 32 tweeëndertigsten na den inleidenden gongslag), valt voor het éérst een es op een volkomen zwaar metrisch deel. (De gongslag halverwege het stuk is, tenopzichte van de omliggende gongslagen, relatief zwak). De zich aldoor om-en-om-wentelende, binnen-stebuiten-keerende beweging van die eigenaardige figuratie heeft haar uitgangspunt weer bereikt, ze kan dus opnieuw beginnen, of m.a.w. ze kan gerust en gevoegelijk eindigen.

Mocht dus oudtijds het tjåråbalèntoonstuk de eigenaardige, fantastisch-mechanische, (quasi-Balische??) figuratie gehad hebben die we hierboven schetsten, dan zou dit kunnen verklaren, wáárom het stuk juist z e s perioden telt.

Het Bangkalansche tjåråbalèn (,,Rijongan") is simplistischer dan het Sålåsche. Het schakelt nieteens dien betrekkelijken stilstand in op den gongslag.

6b) Alleen op de Kangèjan-eilanden schijnt als Md. woord ook ,,ghåmellan" gebruikelijk. Trouwens, men ziet, dat ook het Jav. voor slaginstrumentensemble wel ,,(ta) taboehan" zegt.

pen eenige meerdere financieele autonomie. Moge men de zaak dan nog eens overwegen, en nagaan of er geen aanleiding is, dat aardige, oud-inheemsche gebruik te hernieuwen, en, evenals vroeger, de pasargangers te laten oproepen en verwelkomen door die oude muziek. Wat de kosten betreft, — overweldigend zijn ze zeker niet.

In Holland plegen de steden, die een klokkenspel hebben hangen in hun stadstoren, het marktgewoel óók met bronzen deuntjes te verlevendigen. Die opvroolijking wordt terecht een publieke aangelegenheid geacht, en uit de openbare kas bekostigd, — de gemeente betaalt het salaris van den stadsklokkenist, en het onderhoud (en in principe de aanschaffing) van het carillon. Ons dunkt, dit voorbeeld volgende, zou men ook hier, in dit Madoerasche geval, het traktementje kunnen betalen uit de openbare, i.c. de regentschapskas. Dat men den gamelan niet behoeft aan te schaffen, doch de regent hem ter beschikking stelt, beduidt alleen maar een vóórdeel. (Hij dateert trouwens uit den tijd, toen vorstelijke en publieke middelen dooreen liepen).

Het bewuste orchestje heeft als eenige melodieïnstrumenten een tweetal rekken met bonangketels. Ieder draagt er zes stuks, die in een rij liggen. Feitelijk representeert elk rek weer twéé instrumenten; immers de linker drie ketels zijn gelijk aan de rechter drie; ook heeft elk drietal een eigen speler. Daar voorts beide zestallen onderling óók nog gelijk zijn, is het effect, als waren er vier gelijke melodieïnstrumenten, elk drietonig, en alle unisono spelend.

Van die vier is de samenstemming niet erg nauwkeurig. Maar we verstonden hun tonen in alle geval als as' bes' en c''. Verder was er een kenong, aparte ketel liggend in een eigen rekje. (Dit instrument had een as; het ontbreekt op de photo). Dan twee kleine kempoels, (hangen aan het rek rechts op de photo, maar zijn daar niet bemand); tonen as en bes. Bij het stel hoorden twee gongs, waarvan de gebruikte, met een mooien, maar wat warrelig golvenden klank, op Des leek te staan.

De eigen trom van het ensemble bleek niet bewaard, die van een anderen gamelan werd er bij gebruikt. En wel geslagen met twee stokken. Op het rechter, kleine vel van de kenḍang (ghenḍhăng) met een dunnen houten stok, op het linker, groote, met een bonangslagstok van het gewone, cylindrisch-omwonden model. Die slag bonkte sterk en dof; de rechtsche blaften hard en droog, (er waren er maar een paar zacht).

Voor de rammelkempoel van de tjårå-balèn had dit orchestje een ander rammelinstrument in de plaats, „poksor" genaamd, een stel van twee bronzen bekkens als flauwgewelfde pannedeksels (zonder handvat of knop), plat op elkander hangend, en met een hamer geslagen; de andere hand van den speler kan hun geraas tusschen twee vingers afdempen, inperken. (Zie links achter op de photo. Vgl. ook de Soendasche bèri bij Kunst en Wiranatakoesoema, „Dj." II, 244, foto VI en VII. In Vorstenlandsche Moenggangs moet het instrument „rodjèh" heeten. Zie Groneman „De gamelan te Jogjakarta", 1887, paragr. 15. Den naam „poeksoer" [6c])

6c) Dr. Pigeaud wijst ons nog enkele plaatsen aan, waar de „poeksoer" in de Javaansche literatuur voorkomt.

Bij M. N. IV figureert ze in het orchestje van de Djenggi, — een Chineesche maskerade-optocht dus vermoedelijk, gelijk die ook thans nog de Javaansche vorstenbruiloften e.d., bijwijze van hulde-betoon, komt opluisteren. De bedoelde passage uit „Wiwahan Dalem K. P. A. A. P. Prangwadånå" luidt: „tataboehan goebar bèri moenggiing ngarså ṭongṭong grit kalawan salomprèt poeksoer saroeni".

Het is niet waarschijnlijk, dat hieruit valt op te maken, welk soort van Chineesch instrument de dichter met dat „poeksoer" heeft willen aanduiden.

Met „salomprèt" en „saroeni" zijn natuurlijk twee verschillende schalmeiën bedoeld, (gelijk we die hier factisch in zulke optochten gehoord hebben).

„Goebar" is volgens Jansz: „een soort van oorlogsbekken", volgens Groneman (uit „Poeståkå Rådjå Poerwå"): „een benḍé

vermeldt Groneman in par. 23, op gezag van de ,,Poeståkå Rådjå Poerwå'', als dien van zekeren, met een houten taboeh geslagen trom.

Groneman heeft het eenige stuk, dat de Jogjasche Gamelan Moenggang speelt, beschreven, (in ,,De garebeg's...'', 1895, pg. 45), alsvolgt: ,,de genḍing Moenggang is weinig meer dan een eindelooze herhaling van 't volgende motief: c'' e'' d'' e'', c'' e'' d'' e'', dat snel en krachtig ingeleid, daarna vertraagd.. en uiterst langzaam en zacht doorgevoerd, en tenslotte weder luid en presto beëindigd wordt.'' Elders bij hem, (zie ,,De gamelan...'', par. 23), schijnt te blijken, dat dit stuk van de ,,oudste... en heiligste'' aller hofgamelans (par. 3) feitelijk identiek is met de ,,eenvoudigste aller genḍing's,... (de) oudste melodie'', genaamd ,,benḍé réjog'' of ,,genḍing lokånåntå''. Immers dit marschmuziekje voor de antieke (shamanistische) réjogs, de ruiterij op van-bamboe gevlochten paardjes, omschrijft hij als een eindelooze herhaling van e d e c, (of ookwel g e g c), gespeeld op drie, hangend aan de hand gedragen, bekkentjes. Den naam ,,lokånåntå'' zou dit stukje muziek gemeen hebben met den oudsten hémelschen gamelan, waar de traditie van gewaagt. De ordelijke, quasi-dramatische distributie van vertraging en versnelling, (zie hierboven), zal het marschje overigens wel niet kennen. Wel echter vonden we dezelfde eigenaardigheden in het spel van onzen Bangkalanschen Maandagsgamelan. (Dat had echter niet zulke duidelijke dynamische schakeeringen).

Men vergelijke ook nog het hierachter behandelde, ,,Okol'' genaamde, worstelen (regen)bezweringsspel, dat feitelijk weer hetzelfde primitieve thematje als begeleiding gebruikt, (a' f' a' g').

Volgens Kunst moeten de drietallen tonen der Moenggang's en van verwante ensembles bijna zonder uitzondering opgevat worden als pélog. De ter adstructie dier meening gegeven getallen mogen door de volgende toonnamen wéérgegeven worden: g' as' c'', (Moenggang kraton Sålå, id. Mangkoe Negaran); fis' g' c'', (id. regent Madioen). In deze gevallen is het pélogkarakter gewaarborgd door een halvetoonstrap. Één Mangkoenegaransche Moenggang laat het reeksje g' a' cis'' hooren, maar deze tonen blijken volkomen nauwkeurig te kloppen met drie der zeven van een bepaalden volledigen pélog-gamelan.

Desgelijks moeten fragmentarische pélogschalen hebben zekere andere drietoonsgamelans van hoogere ligging dan de Moenggang's. De tabel in ,,De T. k.

---

zonder pentjoe'', (zonder slagknobbel).

,,Bèri'' is volgens Jansz weer: ,,een oorlogsbekken''; maar ook: ,,metalen schenkblad''; — dit laatste doet aan een rammelend bekken denken, wat het ook in het Soendaasch schijnt te zijn. Maar Groneman (§ 17), de ,,bèri'' als een ,,benḍé'' zonder pentjoe beschrijvend, lijkt eer op een bekken met vaste toonhoogte te doelen.

Van de woorden ,,ṭongṭong grit'' blijft het de vraag of ze één, danwel twéé instrumenten willen aanduiden. Is in zulke Chineesche orchestjes werkelijk een kategorie van instrumenten vertegenwoordigd, wier houten lichaam met een stokje geslagen wordt en die dus met de ṭongṭong verwant zijn, (al hoeven het niet bepaald splééttrommen te wezen)? Men zou zich, wat dit betreft, kunnen vergissen! De Chineesche theesterorchestjes bijvoorbeeld kennen instrumenten, die volmaakt de klankillusie geven van met hout geslagen hout en die toch veltrommen zijn. (Daarnaast normaal getimbreerde membranophonen en ook een echten houten klapper, die evenwel een weinig prominente partij speelt).

Het woord ,,grit'', (gerit, gerèt), is volgens Jansz: geknars, schelpiepend geschuur, (b.v.) van bamboes die over elkaar wrijven (geritan); of van een aangedraaide schroef; eventueel figuurlijk van den geest, (ngoelir boedi kongsi goemerèt). ,,Anggerit!'': herten lokken met een kar waarvan de wielen knarsen; (echter zou, naar men ons zegt, bij de peḍati's van Djapårå of daaromtrent het zeer eigenaardig verband tusschen wiel en as, dat een enorm schrijnend, kermend geluid veroorzaakt, oorspronkelijk het verjagen van de in die contreiën vroeger zeer talrijke tijgers bedoeld hebben). ,,Gerit'' beduidt voorts ook nog: loopkruk voor een kind, die al piepende rondom een spil draait. — Naar het Javaansche gevoel is het woord dus gedecideerd klankschilderend. Als naam voor een barbaarsch instrument zou ,,grit'' ongeveer de kracht kunnen hebben, alsof

v. Bali II'' geeft de cijfers voor een gamelan ,,Koḍoq Ngorèq'' (Kikkergekwaak) uit de Sålåsche kraton, die ongeveer een octaaf hooger staat en wel op g'' as'' des'''. Uit dezelfde kraton is een gamelan ,,Patalon'', (van taloe: voorspel? Pigeaud), eveneens tennaastebij op gis'' a'' cis''', en voorts een twééde ,,Koḍoq Ngorèq'', nog weer zoowat een kwint hooger: op cis''' d''' g'''. Omtrent even hoog als dit laatste orchestje, staat de ,,Koḍoq Ngorèq'' van den Jogjaschen rijksbestuurder, namelijk op dis''' e''' gis'''.

Alleen voor den gamelan Moenggang van den Djokjaschen kraton accepteeren J. & C. J. A. Kunst een sléndrostemming, (,,Bali'', 35r). De desbetreffende cijfers komen neer op e'' g'' a''. Ook de gm. Koḍoq Ngorèq uit dezelfde kraton mist den kenmerkenden halven-toon, immers klinkt die als f'' g'' bes''. Groneman heeft dus het thema van de genḍing Moenggang op een willekeurige hoogte, en niet absoluut genoteerd. Bovendien schijnt hij in de bedoelde sléndrosuccessie twéé secunden gehoord te hebben, en geen kleine-terts, (hoewel dat onderste interval 3.15 halve-tonen moet groot wezen). De variant, dien hij geeft voor een réjongtroepje: c e g, zal allicht niet geheel juist zijn geobserveerd.

Hebben we terecht het toonreeksje van

---

een Hollander er ,,de knerş'' danwel ,,de knerp'' tegen zei. (Dat kan dus misschien op een scherp, hoog trommetje, maar ook wellicht op zoo'n snerpend Chineesch viooltje passen!).

In ieder geval zien we niet, waar zich onder de tot nu toe besproken instrumentnamen van dat ceeltje een normaal-klinkende veltrom zou moeten verbergen, die toch in zulke Chineesche orchestjes niet pleegt te ontbreken, en zich goed hoorbaar maakt. Dus zijn we geneigd aan te nemen, dat die ,,poeksoer'' er een beduidt; (in overeenstemming met Groneman en Poeståkå Rådjå Poerwå).

Echter staat hier tegenover, dat zoo'n orchestje veelal méér dan twee soorten van bekkens pleegt te hebben; (daarvoor waren overigens nog woorden als ,,benḍé'', ,,gembrèng'', ,,rodjèh'', ,,ketjèr'' disponibel geweest).

In ,,Parâmâjogâ'' verklaart R. Ng. Rånggåwarsitå (anders dan in de ,,Poeståkå Rådjå Poerwå''), het woord ,,poeksoer'' met ,,tamèng'', schild. Dit ziet er uit als een

den Bangkalanschen Moenggang verstaan als as bes c, dan blijft het mogelijk, dat dit bij meting toch een pélogfragment zou blijken; maar even goed zou het een sléndrobrokstuk kunnen zijn, indien daar die gong-des niet ware. Het okol-muziekje is zelfs zéker sléndro; het werd op een salindroekalènang (d. i. bonang) gespeeld.

Om nu geen partituur een heele pagina groot te maken van dat onnoozel eenvoudige muziekje, zullen we dat Sennènanstuk analytisch beschrijven. Volgens den regent, was de totale auditie er op ingericht een uur lang te duren. Ieder der drie onderdeelen besloeg ongeveer 20 minuten.

Het waren de vormen a), b) en c), elkanders simpele variaties.



---

willekeurige gissing, ofschoon een verband tusschen een oorlogsbekken en een geslagen (metalen) schild wel denkbaar ware. Van zeker geluidgevend dajaksch dansschild staat ons bij, dat het feitelijk een rinkelaar is, (met snoeren van munten?, of ringen?).

In Serat Mardisiwåjå verklaart R. Ng. Tjitråsantånå ook de namen van een aantal min gebruikelijke slaginstrumenten, of de ongewone namen voor gebruikelijke.

Volgens hem was een ţongţong een kendang, maar cylindervormig, geslagen met twee houten hamers. (Groneman geeft hiervoor, naar Poeståkå Rådjå Poerwå: een ,,open''

De méérdere afwisseling kwam van het veranderlijke tempo en de trompartij. De poksor sloeg niet elken dag hetzelfde, maar b.v. in het eerste deeltje een syncopischen slag op alle lichte achtsten, en in de twee volgende deelen op iedere achtste een slag.

Het aanvankelijke tempo was circa 120 kwarten per minuut. Na ongeveer 10 minuten spelen werd de beweging verlangzaamd, gestremd tot op de helft: 60 kwarten per minuut, met een tijdelijke inzinking tot ongeveer 48. Na 10 minuten, bij het begin van deeltje b) sloeg het tempo van 60 eensklaps om in 120 per minuut, dus weer dubbel zoo snel, terwijl bovendien het thema ook nog in twee maal zoo korte noten gespeeld werd, dus per saldo een vier maal zoo vlug bewegingstype volgde. Het laatste tempo verslapte in den loop van b) tot ongeveer 96 kwarten per minuut, maar herstelde zich na een poos weer tot 120, welke beweging dan verder, óók in het deeltje c), gehandhaafd bleef. Zelfs herinneren we ons geen ritenuto voor het slot, (dat natuurlijk op een gongslag viel).

De trompartij weerspiegelt deze veranderingen; dat spreekt! Ze geeft buitendien de waarschuwingen, annonces, waar ze door worden ingeleid. De noten onder de lijn zijn slagen links, (zie hooger), die er boven, slagen rechts. De allereerste drie, weer van die houten slagen. Pas na de maatstreep valt het orchestje in. De paar zachte slagen rechts zetten we tusschen haakjes. Enkele varianten noteeren we boven de rest; er zullen er vermoedelijk veel meer geweest zijn. Op de plaats van die vraagteekens moeten misschien óók linker slagen staan.

Senènan.

Inleiding J=120 — a) J=120

Overgang — ritenuto....(stremmen)....

...ritenuto.............. a) J=60

Overgang — J=60

subito — b) J=120.....((96))........(120) — Overgang ((±))

c) J=120

Slot — J=120

—dus eenvellige?!—trom met houten taboeh; maar de lezing in de P. R. P.: ,,ţongţong woedjoedipoen saïrib kenḍang, nanging klonţongan ingkang kahanggé gongså," doet vragen, of wellicht, indien niet Rånggåwarsitå zelf, zijn bronnen over een metalen spleettrom spreken.)

Een ,,grit" gelijkt op een ,,terbang" (,dus eenvellige lijsttrom?), wordt geslagen als een ,,tamboer", (Europeesche trom; dus met het vel omhooggekeerd en twee slagstokken?).—(P. R. id. id.).

Een ,,poeksoer" zou weer een terbang zijn, maar geslagen met een houten hamer.

Een ,,bèri" of ,,bahiri" een bendé met een rand als een gong, (dus rechthoekig omgebogen?; iets dergelijks ook bij Gr.; uit P. R. P.).

Een ,,benḍé": een bekken.

Een ,,goebar", een benḍé zonder pentjoe.

Een ,,songkå," gong; (dit ook bij Gr.; uit P. R. P.;— of dit woord werkelijk met sanskr. çangkha, —schelphoorn! — samenhangt verdient nog nader onderzoek; vgl. G. & R.)

Een ,,goernang": kenong, maar opgehangen als een benḍé; (dit ook bij Gr.; uit P. R. P.).

Een ,,magoeroegångså", als een kemoḍong (dus: toetsgong???), maar zonder standaard, en geslagen ,,kalantoeng(?)": (: schel, luidklinkend? — Vgl. het Maleische ,,lantoeng", éérder dan het Maleische ,,kelentoeng", dat het galmend geluid van kleine klokken, of geslagen holle bamboes weergeeft). — Gr., uit P. R. P., verklaart magoeroegångså met ,,hangende kemoḍong": ,,kemoḍong hamoeng kagantoeng"(!). Wat het woord ,,magoeroe-gångså" betreft, is dit niet misschien, inplaats van een soortnaam, oorspronkelijk de eigennaam van een instrument geweest, waarin iets van Maha Goeroe voorkwam?

Een ,,tegteg", (kleine) beḍoeg; (Gr. uit P. R. P. idem).

Aangeteekend dient te worden, dat tot de gamelans te Bangkalan oudtijds ook een Koḍoq Ngorèq moet hebben gehoord [6d]), en dat daar nog het e. e. a. van over is; wat precies, staat echter in onze aanteekeningen niet vermeld. Zulke, hiervoren reeds genoemde, aan de Moenggang's etc. verwante, maar hooger gestemde gamelans heeten overigens slechts te zijn in het bezit van hoven in de Vorstenlanden, (of Vorstenlandsche rijksbestuurders, of een enkelen regent daaromtrent); — (zie Kunst, „Bali II", tab. XVI en „Muz. M. N." blz. 27).

C.

De groote sléndrogamelan van de Bangkalansche kaboepatèn, van het oude Madoerasche hof, heeft op de eenige gendèr (M. ghendhir) een opschrift staan, dat we transcribeeren alsvolgt, (de spelling van het Javaansch schijnt niet onberispelijk; we zijn ook niet zeker dat die inscriptie den naam zelf correct weergeeft): „poenikå kagoengan dalem gamellan salindroe poesåkå awastå kjahi retnå doemila(h) skar keḍḍaton hingkang anoekanni nami kan-

---

Een „kålå", dat is kenḍang; (Gr. uit P. R. P. idem). — (Sachs „M. I. I. u. I." heeft „kalah" als malakka-maleisch voor (bamboezen) kenṭongan, „kol-kola", voor idem van Kisser; vgl. dus soendaasch „kolkol"; balisch „koelkoel". — Dat veltrommen en spleettrommen wat naam betreft wel meer geconfundeerd worden, bewijst ook nog het Madoereesche „ḍhoeng-ḍhoeng").

De meeste der bedoelde, genoemde, antieke slaginstrumenten maakten volgens Groneman (P. R. P.) deel uit van een quasi Joodsch-Perzisch-Hindoesch oorlogs-orchest, genaamd „mardangga", — („mrdangga" is een gewone Voor-Indische naam van onderscheiden trommen).

Blijkbaar zijn de opgaven bij R. Ng. Tjitråsantånå, en die in de (oudere) Poeståkå Rådjå Poerwå, (van Rånggåwarsitå), niet onafhankelijk van elkaar.

Groneman (§ 23) ontleent aan het laatste werk nog de volgende min gebruikelijke instrumentnamen:

„genḍing", met den zin van rebab;

„pameṭoet", voor keṭoeq; (zie ook Kunst, Bali I, klapper, op pamatoet);

„sahoeran", voor kenong; (— dit komt blijkbaar van „sahoer": mondeling antwoord e.d.; vgl. Jansz: „sahoeran", elkander antwoorden; over en weer klinken; — i.c. van kenong en gong);

„saloenḍi", voor kempoel; (Gericke in het Jav. W.b. schijnt dit te houden voor een corruptie van „saloenḍing", een gangbaar oud-Javaansch woord voor saron. Kan dit laatste misschien uit de verte samenhangen met het Madoereesche ghåloenḍhång?);

„garantang", voor gambang; (zie ook Kunst, Bali I, klapper).

Scheen bij Rånggåwarsitå en uit de praktijk een twijfel te spreken of onder „poeksoer" een trom is te verstaan of een bekken, de instrumentnaam bèri lijkt tot een dergelijke onzekerheid aanleiding te geven. Terwijl het modern-Javaansche spraakgebruik er stellig een slagbekken mee aanduidt, vertaalt C. C. Berg in II, 93 van de Middel-Javaansche „Kidung Sunda": „umung swara ing bheri", met: „luid weerklonken de pauken", stellig wel omdat het sanskr. „bhêri" dien zin heeft. (Vgl. resp. Bijdr. T. L. V.k. dl. 83, en Sachs M.I. ... Indonesiens pg. 58).

Dr. Berg's vertalingen „donderend weerklonk het geroffel der slaginstrumenten", (II, 137) en „luid roffelden de slaginstrumenten" voor „gumuruh mwang tatabuhan" en „tatabuhan gumirih" (II, 90) hebben tegen, dat het woord „roffelen" een louter uit trommen bestaand ensemble suggereert, en bij die oude Javaansche krijgsmuzieken maakten de metalen idiophonen, de onderscheiden bekkens, zeker niet minder geweld dan de membranophonen.

In II, 128 waar het geluid van de mrdangga zich vermengt met het (krijgs)geschreeuw, lijkt het niet ondenkbaar dat dat woord het heele krijgsorchest aanduidt, maar even goed zou een speciale trom voor het geheel kunnen genomen zijn. (Zie eerder.)

III, 55 vermeldt als naam voor de krijgsbekkens het hoogergenoemde goebar, („embung swara nikang gubar": „het geluid van de bekkens zwol").

6d) Waar we hierboven en hiervoren de muziekjes hebben genoteerd en omschreven van gamelan moenggang en van tjårå balèn, moge ook dat van de koḍoq ngorèq worden geschetst. Men begrijpt, dat ze alle drie, in hun primitivisme en hun gebondenheid aan bepaalde plechtigheden, uiterst oud moeten zijn. Er is, meenen we, weleens ondersteld, dat bij de naar de kwakende kikvorschen genoemde ensembles de nabootsing van het bedoelde natuurgeluid meer speciaal zou geleverd worden door de kleine schellenboomen, die er soms in voorkomen. Maar ofschoon niet weinig Indische koḍoqsoorten inderdaad stemmen hebben als kleine belletjes, schijnt ons ook zonder de bedoelde instrumenten de vergelijking begrijpelijk en juist. Immers de uitbundige kikkerkoren, die hier na een overvloedigen regen plegen los te barsten, laten vaak duidelijk twéé elkander afwisselende tonen bovendrijven, vooral als er veel van die groote padden, bangkongs, bij zijn. En in tegenstelling tot de viertonige tjåråbalèn-, en de drietonige moenggang-muziek, is die van de koḍoq-ngorèq feitelijk twéétonig.

Van het koḍoq-ngorèq-orchestje, dat we hier onlangs hoorden, (hoewel op dat moment zonder schellenboomen) vermoedelijk toch niet de gamelan Patalon, verstonden we die

djeng soeltan tjåkrå adiningngrat hingkang kaping kali(h). 1750." Dus: „Dit is het eigendom van Z.H., een gamelan sléndro, erfstuk; hij heet: het eerwaarde Schitterend Juweel, de bloem van het vorstenverblijf. Die hem den naam geeft is de doorluchtige Sultan Tjåkrå Adiningrat II. 1750." (1828 Chr.)

Deze gamelan **Retnå Doemilah**[7]) bestaat uit:

2 stuks kleine sarons, (bes^{3}-des^{4});
4 stuks sarons, (bes^{1}-des^{3});
2 groote sarons, (bes-des^{2});
1 bassaron, (Bes-des^{1});
1 metalen gambang, (des-es^{3}), 17 t.;
1 houten gambang, (des-es^{3}), 17 t.;
1 bonang, (des^{1}-des^{3}), 12k. (des^{2} 2m.);
1 gendèr (Bes-bes^{1}), 11t.;
1 keṭoeq, es^{1};
4 kenongs: es^{1}, f^{1}, as^{1}, bes^{1};
1 kempoel, des?
1 gong, contra-As.

De eigen trommen van den gamelan — en ook zijn rebab, zoo dat tenminste niet dat lievelingsexemplaar van Tj. Adin. II is, — zullen niet zijn bewaard. (Op de photo ziet men er een blijkbaar ontleende kendang aan toegevoegd).

Een instrument, dat niet binnen het normale kader van dit sléndroörchest schijnt te passen, vindt men op dezelfde afbeelding. Het staat in de laatste rij, en recht vóór de gong; het wordt gevormd door 4 bonangketels, naast elkaar op een gemeenschappelijk onderstel. De tonen mogen we weergeven met es' f' as' bes'. Zoowel de gewone bonang, als de kenongs hebben die al. Men ziet, dat de bedoelde ketels forscher zijn, dan de normale bonangketels, (rechts-vóór), maar veel minder geweldig dan de kenongketels (links-achter); ook zijn ze hooggewelfd, hebben het kenongprofiel.

Aan dit instrument blijken dan nog toegevoegd twee net zulke ketels, ieder liggende op een aparten kleinen drager, en bestemd om te staan links en rechts van den speler, die het stel-van-vier hanteert, en het octaaf daarvan te completeeren met een des^{1} en een des^{2}. (Ze zijn op de photo wel te vinden).

Het groote (van twee stevige ijzeren draaghengsels voorziene), en de twee kleinere stellen hebben houtsnijwerk in een stijl van versiering, die niet met de ornamentiek van de andere instrumenten overeenkomt.

Die algemeene ornamentiek wordt goed gekarakteriseerd door de houten gambang, (de eerste rij, middelste instrument), en de bronzen gambang, (geheel rechts; men krijgt er den korten kant van te zien). Het afwijkende houtsnijwerk dier 3 instrumenten echter, (op de photo is het onzichtbaar), vertoont een tamelijk natu-

---

als gis'' en a''. Het motief van zijn muziekje mocht men afbeelden met: a gis a rust, waarbij iedere toon en ook de rust een kwartnoot duurde. Het werd in het oneindige herhaald. Ofschoon het motief sterk aan tjàràbalèn deed denken, ontbeert de koḍoqngorèq de samenvatting tot duidelijke phrasen, de tweestemmigheid van het thema, de versierende figuratiestem.

Het tempo was aanvankelijk circa 84 kwarten per minuut en om het andere motief viel onder de gis een gongslag, maar onder elke gis een kempoel (?) slag.

Later liep het tempo terug tot 48 kwarten per minuut, terwijl tevens, (meenen we), iedere gis een gongslag onder zich kreeg. Het rinkelbekken had toen een achtste rust op de eerste achtste van iedere maat, (dus boven den gongslag), en verder op alle achtsten een slag, behalve op de zevende achtste van de maat, waar het twéé zestienden sloeg. (Een ander moment, of was het een anderen dag?, meenden we te hooren, dat het niets sloeg dan alleen twéé achtsten, telkens op de kwartrust in het thema).

Om te eindigen liep het tempo vrij plotseling van 48 op tot ongeveer het viervoudige. (Vgl. zekeren overgang van de Sennènan). — Trompartij?

Zijn derden toon, een d''', gebruikte het orchestje alleen om er een continuë stippeling, rinkeling mee te geven in zestienden.

Een muziekje van dezelfde orde als de hier besprokene, (tjàrå balèn, moenggang en koḍoq ngorèq), lijkt ons de doodsmuziek der Olo-Ngadjoe-dajaks, beschreven in de Verspreide Geschriften van Wilken III, 411 onder den naam „titih", (uit Hardeland, Dajaksch-Deutsches Wörterbuch): „Es werden vier verschiedene Gongs dazu gebraucht und mit Pausen von ungefähr zwei Sekunden je vier Schläge einer auf jeden Gong getan. Der erste Schlag auf den Gong, der ziemlich tiefen Ton hat; dann folgen zwei Schläge auf zwei Gongs mit höheren Tönen, darauf kommt der vierte Schlag auf den Gong, welcher den tiefsten Ton besitzt."

7) Voor zoover we het op de bleeke détailphoto kunnen onderkennen, staat er feitelijk „retnåmnilå"!.

ralistisch bloemtakkenmotief; met de korthoekige, grillige, quasi-geknakte bochten der twijgen, zouden dat meidoorns, appels of iets dergelijks kunnen beduiden, en sterk Chineesch geïnfluenceerd zijn.

Alles in aanmerking genomen, is het alsof deze instrumenten tot den gamelan, waar ze bij zijn opgesteld, in een dergelijke relatie staan als de gamelan-tjårå-balèn-instrumenten tot de pélogorchesten waar ze wel mee worden gecombineerd. Zoo dit-hier geen sléndrogamelan was, zou men het vierketelige stel werkelijk voor een tjåråbalèninstrument houden. [7a])

Overigens dient te worden aangeteekend, dat ook die eenige gendèr, (—de kleinere, een octaaf hoogere ontbreekt, is mogelijk verloren gegaan,—) in zijn stijl niet veel verwantschap met dien van de meeste der instrumenten vertoont; of het zou dan op zijn smalle kanten moeten zijn. (Uit een mededeeling van den regent bleken de handvatten niet authentiek doch willekeurig, naar eigen phantasie van den hersteller, vernieuwd te wezen).

Aan den voorkant bespeurt men vreemde détails, die geen aequivalent vinden bij de rest van den gamelan, de twee spitsneus-en-kinnige gevleugelde geniën [7b]), dat poppetje, geknield (?) op dat ronde balkon (?).

En nog twee andere curieuze elementen: het fabeldier, dat dwars door den kokerbak van de gendèr komt gekropen, (—en dr. Stutterheim aan Balische ornamentiek herinnerde,—men vergelijke ook de muzikale gedierten bij Kunst, in beide deelen van ,,..... Bali'',—) en dat stel merkwaardige bronzen koorddragers, om den keten der toetsen beiderzijds aan te bevestigen, met voor en achter hun fijn gecontoureerde, Chineesch gracieuze, vierhoornige en veeltongige (?) drakenkoppen. Zij, en dat eene gedierte, zijn net zoo te vinden aan de gendèr, door Raffles afgebeeld in zijn ,,History of Java.'' Samen met den wijdvleugeligen garoeḍå op het gongjuk, suggereerden ze ons aanvankelijk, dat precies deze Bangkalansche gamelan, en geen andere, bij Raffles stond weergegeven. Maar verdere onderdeelen toonen eenig verschil.

Toch lijkt het zeer wel mogelijk, dat Raffles bestanddeelen van een Madoeraschen gamelan heeft laten uitteekenen, en danwel allicht van een Soemenepschen, daar hij immers voor zijn ethnographische onderzoekingen speciaal met het hof te Soemenep relaties onderhield. Het bij hem afgebeelde orchest zelf hebben we echter ook daar niet aangetroffen. (Instrumenten uit de eigen collectie van Raffles moeten in het British Museum staan. O.a. (?) een någåvormige saron. Zie afbeelding; ,,h. Ind. Lev.'' VI, 299).

Voor de gebruikelijke vorkjes, om de twee of drie toetsen in den voor- en achterrand van den kokerbak der gendèrs geplant, die de draagkoorden der toetsen opbeuren, heeft dat Bangkalansche instrument vier kleine bronzen Javaansche någå's in de plaats, evenals de toetsen dwàrs òver den bak, en die aan kop en staart doorboord zijn; (ze liggen om-en-om met hun staart en met hun kop naar voren).

Van de eenige bonang, (een kleine, hooge bonang is er niet), valt op te merken, dat, met uitzondering van de des, al de bonangketels 4 gaten in hun rand hebben, wat waarschijnlijk beduidt, dat ze nogal heel oud zijn, zich den tijd heugen, toen bonangketels niet los op hun draagkoorden lagen, doch werden aangeregen. (Vgl. J. & C.J.A. Kunst, ,,....Bali'', blz. 99vv.).

We vergaten nog: Dat door den kokerbak heen kruipende dier zagen we ook nogeens in Pamekasan. Bedoeld gendèronderstel scheen vroeger behoord te hebben tot den gamelan van het (thans te Sampang verblijvend) Pamekasansche regentengeslacht, maar te zijn vervangen (?). Het dierage leek trouwens veel nieu-

7a) Men vgle voor verwante instrumenten ook nog de Sampangsche en Pamekasansche gamelans sub D.

7b) Dergelijke figuren moeten ook op Bali voorkomen. Ze doen denken aan de (overigens ongevleugde) gaṇa's van Java. (Stutterheim.)

wer, en plastisch veel zwakker, dan het Bangkalansche exemplaar. Ook in Oost-Java moeten zulke gendèrs wel voorkomen (O.a.? te Pasoeroean?).

Bij de kleinste twee formaten van saron-instrumenten trof ons, dat het onderstel, (Jav.: ,,grobogan"; Md. dus wellicht: „ghăroebhoeghăn), dat de 7 toetsen draagt, feitelijk geen bak, doch een massief houten blok is, met onder iederen toets een apart, er rècht onder (dus dwars in het blok) liggend, uitgestoken trogje, onder de grootste toetsen het langst en het diepst, als moesten ze werkelijk als resonnatoren fungeeren. Of ze daar practisch voor deugen, en of deze inrichting min of meer algemeen verbreid is, weten we niet.

Evenmin kennen we het juiste verbreidingsgebied van die eigenaardige, op pennetjes boven de toetsen zwevende slanke bruggen, die men waarnemen kan aan de gambang van de Retnå Doemilah, en welker nut ons niet duidelijk is. Bij de houten gambang staat die rij pennen in het eene boord van de grobogan ingeplant tusschen de toetsen. Bij de bronzen gambang, waarvan de toetsen aan beide uiteinden met pinnen doorboord zijn, is het ding bevestigd op de pinnen van het eene boord.

Men noemde ze ,,palambang någå", (palambhăng naghă).

Hier uit Midden-Java herinneren we ons die dingen niet, maar dat bewijst niet veel.

De mogelijk-Madoerasche gambangs bij Raffles vertoonen ze wel. Zooöok de afb. 5 ,,Javanischer Gamelan" bij Sachs, M. I. I. & I..

Desgelijks de gambangs, maar óók de saronachtige instrumenten, door Joh. Snelleman in ,,Buiten" 13-9-19 afgebeeld als afkomstig van de onderneming Parakan Salak, dus uit de Priangan, wat nog niet insluit, dat het ensemble Soendaasch van karakter was. (Aan de tweerijige bonang zou men zeggen van niet, aan den standaard met 5 kleine gongs, — degoeng? — van wel.) Deze brugjes hebben geen slangvorm.

Evenmin de Balische of Lomboksche bij Kunst, (,,...Bali", afb. 9, 29 en 39).

Deze Bangkalansche gamelan is bij gelegenheid van het congres geëxposeerd in Soerabaja.

Mr. Kunst mat daar de stemming ervan, en nog andere toonreeksen, die te maken hadden met Madoera, en hij was zoo vriendelijk, ze ons ter beschikking te stellen.

	trill.	int.
br.	233	
		2.54
gl.	270	
		2.40
ḍḍ.	310	
		2.34
lm.	355	
		2.28
nm.	405	
		2.44
br.	(446)	

De intervallen zijn genoteerd in decimale breuken van halvetonen, (van 1/12 octaven).

(Men zou uit die getallen eer een reeks afleiden met lm-nm als heele-toon, terwijl wij daar een kleine-terts hebben: bes, des, es, f, as, bes. Maar bij het distribueeren van de twee ,,kleine-tertsen" volgens den totalen indruk, werken andere factoren mee, dan de (te meten) grootte, psychologische n. l.. Zoo hoort men b. v. niet gaarne de twee ,,kl. t." náást elkaar liggen, enz.).

D.

Van de overige gamelans, tot de erfstukken in het bezit der Bangkalansche regenten behoorende, hebben we allereerst te noemen een grooten gamelan pélog (M.: pèlok, mataraman), genaamd: Kjahi Kemantèn. (Bruidegom, Bruid; — dus Bruiloftsgamelan?).

We geven zijn toonreeks benaderend weer met cis, d(is), e, fis, g(is), a, b.

Ziehier dan zijn inventaris:

2 stuks kleine sarons, (cis^3-b^3);
4 stuks sarons, (cis^2-b^2);
2 groote sarons, (cis^1-b^1);
1 bassaron, (cis-b);
1 houten gambang; (zie lager);
1 metalen gambang; (zie lager);
1 id. id. ; (zie lager);
1 bonang, (cis^1-cis^3); — (z.l.);
2 kenongs, gis^1,a^1;
1 gong, contra-B;
1 kenḍang.

Kempoel en keṭoeq (en rebab) schijnen dus absent.

Hoe deze gamelan aan twéé metalen gambangs komt, is niet duidelijk. (Echter schrijft Raffles over „several" exemplaren van de gambang gångså per orchest). De gambangs missen den pélogtoon, (den vierden toon dus van ieder octaaf), en staan buitendien in bemstemming; ook de barangs, (de zevende tonen), ontbreken dus. D.w.z., het eene instrument volgt dit systeem zuiver, begint met de bem cis, en heeft als hoogsten, 17den toets de goeloe d^3. — Het andere exemplaar echter, ook 17-toetsig, reikt maar van cis-cis^3; het heeft in zijn derde octaaf een extra barang liggen, dus zijn de tt. 15, 16, 17: een nm, br, bm: a^2, b^2, cis^3. — Beide exemplaren hebben nâgâbrugjes; als dragers daarvan dienen niet de pinnen, die de toetsen doorboren, doch pennetjes, tusschen de toetsen vastgezet.

De houten gambang heeft, naar gewoonte, geen pélogtonen, en vertoonde een ook onvolkomen bemstemming: de omvang, 17 toetsen, reikte van cis-d^3, maar het hoogste octaaf had weer een extra barang. T. 14, 15, 16, 17 zijn dus nm, br, bm, gl: a^2, b^2, cis^3, d^3. Daarentegen had het laagste octaaf een toon te weinig, de goeloe d. Deze lag echter, (als wisseltoets?), in den bak van het instrument, en voorts nog één barang, de b^1; (de b was er dus niet; normaliter liggen daar immers alle barangs, ter omwisseling tegen de bems wanneer de toonsoort dat gewenscht maakt). Het instrument heeft zoo'n palambangan.

De kleine formaten van sarons vertoonen weer die uitgestoken trogjes onder de toetsen.

De bassaron heeft slagknobbels op de zijne.

De bonang heeft een rek met maar 12 ketels. D.w.z. de barangketels ontbraken daarin. Dus loopt de eene rij van links naar rechts van cis^1-a^1, de andere van rechts naar links van cis^2-a^2. (Bij de gewone pélogbonangs met 14 ketels pleegt de rangschikking iets minder regelmatig te zijn). Echter lagen de twee ontbrekende barangs, b^1 en b^2 ieder in een eigen klein rekje, links en rechts van den speler; ze zullen bij spel in de barangstemming zeker wel met de twee bemketels worden omgeruild.

(Sléndrobonangs tellen op Madoera vaak niet 12 doch maar 10 ketels, vooral in volksgamelans. De octaven zijn dan niet „gesloten," hebben geen hooge barang. — Raffles beeldt ook juist een bonang met maar tien ketels af. Trouwens ook Groneman geeft 10 ketels als normaal (voor Jogja?); hier te Sålå schijnt ons het getal 12 het gewone, althans in deftige orchesten).

Wanneer de gong inderdaad op diep B staat, dan zou dat een barang zijn, hetgeen wel wat wonderlijk lijkt voor dezen gamelan met zijn overheerschen van de bemstemming. Maar misschien is de gong verwisseld. De gongstandaard [7c]) heeft weer dien klapwiekenden garoeḍå; en feitelijk fraaiere någå's dan de Retnå Doemilah.

***

Een sléndrogamelan „Sè Ladjhing" was uitgeleend aan een vereeniging van muziekliefhebbers, hoofdzakelijk bestaande uit ardjă's en pandjhi's, familieleden van den regent, afstammelingen dus van het oude vorstengeslacht. Het zijn dezelfde heeren, die men, naast enkele ambtenaren, pardjădji's, afgebeeld ziet op onze photo van de Kjahi Retnå Doemilah. We hoorden hen, op een avond langs hun oefenlokaal komend, frisch en forsch musiceeren, en het orchest scheen ons in goeden staat en

7c) Jav.: „gajor". Md.:?

helder van klank; maar we hadden geen gelegenheid het nader in beschouwing te nemen.

Op „ladjhing" heeft het woordenboek van Kiliaan: „toeroep ter aanmoediging tot een (vecht)haan, ... (vecht)krekel of of porovogel". En voorts „olar ladjhing", zekere giftige slang. Die éérste beteekenis schijnt niet ongepast, om er een gamelan naar te vernoemen.

***

Een péloggamelan „Sè Djhimat", (dus „Talisman" of ook „Kostbaarheid") was blijkbaar in het ongereede. Er zouden nog van over zijn: 1 kleine saron, 1 saron, 1 groote saron, 1 bassaron, 1 bonangstel, 2 leege bonangrekken, 3 kenongs, 1 gong.

Echter twijfelen we, of deze instrumenten werkelijk alle bij elkander hooren. Zoo is het niet duidelijk, hoe dit orchest drie tweerijsbonangs zou kunnen gehad hebben. (Een extra basbonang, zooals Jogja die kent, lijkt voor Madoera niet zeer waarschijnlijk). Er schijnt ook verschil tusschen den versieringsstijl der twee leege rekken eenerzijds — met dat fijne, speelsch verstrengelde, asymmetrische bloemwerk, en met de hellende tapsche zuiltjes naast de eindplanken geringd — en, anderzijds, dat nog-complete bonangstel, — met de zuiltjes glad, en de eindplanken verlucht door een, grover-gesneden, voorstelling van den gevleugelden hemelberg, — berg die, ongevleugeld, weerkeert op de kenongstellen. De gong-standaard in quaestie was geheel onversierd.

(Voor den Hemelberg vergelijke men, in den VIden jg. van „Djåwå", dr. W. F. Stutterheim, op blz. 333vv.; desgelijks dr. Th. Pigeaud op blz. 365).

Die ketellooze rekken [7d]) met hun fraaie snijwerk, — men zou ze weer gevuld, en in gebruik genomen willen zien, — schenen ons bizonder groot. Haast zou men zeggen, dat ze het best kunnen behoord hebben tot ensembles gelijk de Vorstenlandsche gamelans sekatèn, die aan hun abnormaal lage stemming, — iets van een kwart onder de gewone, — extra groote instrumenten danken.

***

Van een gamelan pélog „Sè Kombăng", de (brommende) Houtbij, was niet veel bewaard. We zagen een metalen gambang, 1 bassaron met slagknobbels, 2 groote sarons, en een bonangstel met zes ketels op één rij.

Maar zeer weinig restte van een gamelan sléndro (Md. salèndro, salèndroe, salindroe), genaamd „Sè Samber Mara(h?)" Daar samber of sambher beduidt: op iets aanvliegen, zich op iets storten, b.v. van een roofvogel of van den bliksem, en marah, althans in het Maleisch: boos of toornig, kan de combinatie wellicht „de verwoed aanstormende" beteekenen, wat vooral passend zou zijn voor een oorlogsgamelan.

Bij het gezicht van het groot aantal losse ketels enz., die verder nog in de kaboepatèn te Bhăngkalan zijn bewaard, komt men echter tot de overtuiging, dat een poging tot restauratie, reconstructie bij sommige der orchesten kans van slagen hebben zou.

E.

Aan de gamelans buiten Bangkalan hebben we tot onze spijt te weinig aandacht besteed.

De gamelan van den regent van Sampang moet volgens mededeeling van diens vader, den oud-regent van Pamekasan, (in laatste instantie?), van Java afkomstig zijn. (Misschien is dit met alle bronzen gamelans van Madoera wel het geval, heeft men daar geen bekkens en ketels zelf gegoten, doch ze geïmporteerd.). Daarom kan dit sléndroörchest toch al wel sinds lang in het bezit van de Pamekasansche regentenfamilie geweest zijn.

Wij teekenden bij dezen gamelan geen toonnamen, doch alleen metingsgetallen op, en die bleken achteraf niet bruikbaar. Dus nemen we nu (ter vereenvoudiging van de vergelijking) aan, dat zijn toon-

7d) Jav.: „rantjaq(an)". Md.:?

reeks met die van de Bangkalansche Retnå Doemilah overeenstemde. (Waarschijnlijk was de stemming feitelijk nogal wat lager; zeg 1 of 1.5 semitoon. Ook kan het wel zijn, dat in beide reeksen de quasi-kleine-tertsen niet op dezelfde plaatsen lagen.)

Als inventaris hebben we het volgende genoteerd:

1 saron, (bes^1-des^3);
4 stuks groote sarons, (bes-des^2);
1 bassaron, (Bes-des^1);
1 kleine bonang, (des^2-des^4);
1 groote bonang, (bes-bes^2);
1 houten gambang, (des-es^3), 17t.;
1 keṭoeq, f^1;
3 kenongs, as^1, bes^1, des^2;
1 kempoel, des;
1 gong, (contra?-) Bes;
1 kenḍang;
1 extra stel bonangketels (Z.l.).

Of er een rebab bij was, weten we niet. De standaard stond leeg, maar het instrument, (en ook de soeling), kan zijn opgeborgen geweest. Voor zoover we zien, was er geen bronzen gambang. Wat er echter ook niet was: een gendèr. Hoewel ons toch te Pamekasan, als gezegd, de kokerbak (Jav.: „rantjaqan") van zulk een instrument getoond was, (zonder toetsen), als vroeger tot dezen gamelan, (tenminste tot een gamelan van den oud-regent), gehoord te hebben, (en we vonden hier geen anderen zoodanigen gamelan). Ook de Bangkalansche kaboepatèn had overigens maar één enkele gendèr, — en die was nogwel in onbruik. Over het algemeen schijnt het ons toe, dat gendèrs bij de Madoereezen weinig voorkomen. Slechts uit de Soemenepsche kaboepatèn herinneren we ons exemplaren, die in gebruik schenen, hoewel we van dit laatste ook niet zeker zijn. Voor de Soendasche gamelans constateeren J. & C. J. A. Kunst, meenen we, ergens het veelal ontbreken van gendèrachtige instrumenten [8]).

Dat deze, door het verplichte afdempen van ieder der rappe toontjes, moeilijkste der melodische slaginstrumenten van het Javaansche muziekinstrumentarium, bij Soendaneezen en Madoereezen, aan de peripherieën dus van het Javaansche beschavingsgebied, waar de muzikaal-technische virtuositeit allicht geringer is dan in de centra, niet veelvuldig zijn, heeft niets verwonderlijks. En ook niet, dat deze betrekkelijk teere instrumenten bij onbruik allicht, door het vergaan der draagkoorden, en het zoekraken van toetsen, werkelijk onbruikbaar kunnen worden, en dus afsterven uit gamelans, die er oorspronkelijk wel bezeten hebben. Bij de Baliërs zijn allerlei gendèrvormen frequent. Maar we zouden Bali, met zijn volk van bezeten virtuosen-in-velerlei-kunstbedrijf, ook niet graag peripherie noemen! Het is nòg, — gelukkig nog, — een levend centrum.

De groep der sarons ziet er in onze aanteekeningen wat eigenaardig uit. Er zouden zulke instrumenten zijn niet in vier, doch slechts in drie formaten, octaafliggingen. Dat is op zichzelf iets heel gewoons; maar dan pleegt het grootste formaat, de bassaron, te ontbreken, en niet het discantinstrument. Ook plegen niet de groote sarons, (demoengs), maar de gewone sarons het sterkst te zijn bezet. Door aan te nemen, dat we ons vergist, en al de saronachtige instrumenten een octaaf te laag gesteld hebben, zou alles normaal worden; maar onze notities schijnen niet twijfelachtig op dit punt [9]).

De grootste bonang heeft twee maal 6 ketels. De eene rij der ketels zal bes(br)-bes^1, en de andere bes^1-bes^2 moeten bevatten, de bes^1 is dubbel. Dit exemplaar leek inzooverre abnormaal, dat het geen des^2 had, doch wel een des^3. Vermoedelijk was toevallig een ketel verwisseld met een andere (zijn octaaf) van de kleine bonang. Deze laatste stond niet, naar gewoonte, zuiver een octaaf hooger dan de grootste, doch een octaaf plus nog een

8) „Dj." III, 32a, 34.
Het Md. woord is „ghendhir." — Penninga en Hendriks hebben op dat woord: „naam van een inl. muziekinstrument; inl. trom (grooter dan genḍhâng)". (?!)

9) De Jogjasche gamelans van tab. II en IIa na pag. 40 bij J. & C. J. A. Kunst in „Dj." III, schijnen trouwens ook geen kleine sarons te hebben.

toontrap. De twee rijen moesten dan resp. inhouden: des^2-des^3 en des^3-des^4. Echter had die hoogste rij niet een tweede d^3, doch een tweede d^2. Vermoedelijk bij vergissing, (zie zooëven; maar vergelijk voor ketels in een onverwacht octaaf toch ook noot 10). De ligging der ketels in die kleine bonang scheen ons grillig; ook zijn we van onze desbetreffende aanteekening niet zeker. Van de grootste willen we haar hier echter opteekenen, ter vergelijking met andere gevallen. De ketels in de eene rij mogen dan van laag naar hoog aangeduid worden met 1 tot 5, terwijl het octaaf wordt gesloten door 1'. En die in de andere met 1' tot 5' plus 1''. Dus is 1'' het octaaf van 1', en 1' het octaaf van 1. We krijgen hier dan het schema:

1'' 5' 4' 3' 1' 2'?
1 2 3 1' 4 5
sp

De houten gambang had een någåbrugje.

Juist als de Bangkalansche Retnå Doemilah vertoonde deze gamelan te Sampang een extra stel van 6 kempoelachtige ketels, overeenstemmend met het laagste octaaf van zijn gewone, grootste bonang. Deze gaven dus hier de tonen van bes-bes[1]. Evenals te Bangkalan stonden deze opgesteld in den vorm van een rechten, aan beide uiteinden geknakten haak. Dus vier ketels náást elkander, één vóór den meest rechtschen, en één voor den meest linkschen. De Bangkalansche opstelling kan weergegeven worden met
2 3 4 5
1 sp 1'

De Sampangsche ware echter af te beelden als volgt:
2 6 3 4
5 sp 1.
Maar men weet, wanneer er geen spelers bij zijn, natuurlijk nooit, of de ketels wel ,,goed'' liggen. Overigens lijkt déze rangschikking niet zinloos; feitelijk groepeert ze het zestal in gelijkwaardige spannen van twee: 1—4; 2—5; 3—6.

Vergissen we ons niet, dan was de ornamenteering van de nu besproken gamelan niet bizonder rijk. In ieder geval trof ons in dit geval niet, als bij het Bangkalansche, een verschil tusschen het sierwerk van het extraïnstrument, en de rest. Echter teekenden we wel aan, dat één der ketels van deze extrareeks den indruk maakte van iets als een semitoon hooger te zijn dan de correspondeerende gambangtoon, — zoodat de sléndroschaal van deze ketelreeks op Europeesche ooren den indruk moest maken, zijn (schijn)-kleine tertsen ànders te leggen, dan de gamelan zelf. Dit zou dus toch weer kunnen duiden op een betrekkelijke, aanvankelijke (?) onafhankelijkheid van dit orchest en dit instrument onderling.

Terwijl die beide vóórste ketels bij de Retnå Doemilah, als gezegd, feitelijk los zijn van het corpus van het instrument, aparte rekjes bezitten, staat het ons bij, dat in dit Sampangsche geval alles een eenheid vormde, het rek dus tweemaal een hoek omging.

Hoe dit nu echter zij, volgens J. & C. J. A. Kunst, (,,Over Toonschalen en Instrumenten van West-Java'', Dj. III, 32a), komt zulk een hoekige opstelling met een ketel ter weerszij van den speler, die zij naar een Soendaasch instrument de ,,typische djenglong-opstelling'' noemen, zeer veel voor in West-Javasche gamelans. Trouwens, de Sálásche gamelans sekati hebben buiten de 14 ketels hunner tweerijige bonang in het groote rek, nog een extra ketel in een apart rekje liggen, aan weerszijden van den hoofdspeler, en die twee rekjes staan dan juist zoo loodrecht op het groote, als hier beschreven. (Vgl. hierachter noot 10.)

***

Te Soemenep, na de onbetrouwbaarheid van ons toonmeetwerktuig ontdekt te hebben, zoodat we geen concrete metingen konden verrichten, vergaten we uit ergenis en dépit, dat we van de gamelans in de oude kraton, de huidige kaboepatèn, dan tenminste wel een eenvoudige inventaris konden opnemen. Zoo kennen we niet de samenstelling van die gamelans; het zijn er, meenen we, twee, dus allicht een sléndro en een pélog,

beide weinig of niet geornamenteerd. Ze waren juist, door de goede zorgen van den huidigen regent, hersteld. Toen we in het voorjaar 1926 den eersten keer de Soemenepsche kraton bezochten, schenen ze in het ongereede. Immers bij de feestelijkheden dier dagen, de installatie van den nieuwen regent, en de verheffing van den oud-regent tot Pangéran, werden niet zij gebruikt, doch, blijkens inlichtingen van een broeder van den regent, die zich met de regeling der muziek in de kaboepatèn belast, een g a m e l a n geleend van een C h i n e e s c h l i e f h e b b e r [9a]).

Vermoedelijk zijn de eigen gamelans echter niet lang buiten gebruik geweest, daar er vroeger geregeld (tweemaal 's weeks?), in de kaboepatèn gamelan werd gespeeld, (en danseressen optraden?), bij gelegenheid van de beddhâlân, (recepties, ontvangavonden?) van den ouden regent, zelf liefhebber van inheemsche toonkunst en dans.

In ieder geval, de bedoelde gamelan uit Chineesch bezit, — men schreef ons als den naam van den eigenaar dien op van den heer Nio Tik Phaij(?), — is de eenige te Soemenep, waarvan we de samenstelling kennen. De toonreeks van de, weer 7-tonige, sarons, hooger weergegeven als: bes, des, es, f, as, bes, des noteerden we in dit geval als a, c, d, f, g, a, c. De samenstelling is dan:

1 pekking, (a^2–c^4);
2 stuks panjerrèk(?), (a^1–c^3);
1 babon, (a–c^2);
1 ghâmbhâng, (hout), 18t, (c–f^3);
1 kalènang radjâ, 10k, (c^1–a^2);
1 kalènang kènè', 10k, (c^2–a^4);
1 keddhoe', c^1?;
1 kennong, f^1;
1 ghempoel, G;
1 ghoeng, contra?-F;
1 gedemoeng, (z.l.);
1 ghenḍhâng.

Men bemerkt, we hebben in deze opsomming Madoereesche namen gebruikt, maar in verschillende eerdere niet. Dat komt, veelal waren er op het goede moment geen muzikanten bij de hand of ontbrak dan een tolk, terwijl we, ontwikkelde maar niet-deskundige Madoereezen raadplegende, bevreesd bleven, dat ze ons Javaansche termen zouden geven, inplaats van de specifiek inheemsche. In dit geval echter kregen we ongetwijfeld betrouwbare inlichtingen, en wel van R.P. Brotoamiprodjo, een hupsch en intelligent jongmensch uit Pamekasan, zelf speler en bezitter van een gamelan.

De namen behoeven nog wel eenige verklaring. „P e k i n g" is in het Javaansch primair een klein soort van rijstvogeltje (Jansz W.b.), zooöok in het Soendaasch, (W.b. Coolsma); maar in het Javaansch is het buitendien een der namen van de discantsaron, wat een plausibele overdracht lijkt. In de laatste beteekenis ontbreekt het bij Jansz. Het W.b. van Kiliaan kent in geen van de twéé beteekenissen „p e k k i n g" als Madoereesch [9b]).

9a) Mr. Kunst zag onlangs een gamelan op de suikerfabriek Keḍawoeng bij Pasoeroean, welk orchest eertijds gehoord moet hebben aan een pangéran van Soemenep. Het was een rijk versierde, reusachtig groote gamelan pélog, die de eigenaardigheid vertoonde, 8 tonen te hebben op de sarons en demoengs, dus ook nog de hooge bem. Stemming alsvolgt:

	trill.	int.
bm.	244	
		1.49
gl.	266	
		1.94
ḍḍ.	297.5	
		1.16
pl.	318	
		2.04
lm.	358	
		1.75
nm.	396	
		1.71
br.	437	
		1.91
bm.	488	

Voor mogelijke andere uit de Soemenepsche kraton vervreemde gamelans, zie ook verderop in deze paragraaph.

9b) Andere Jav. namen voor de discantsaron zijn ,,s a r o n p a n e r o e s";—,,s l o e k a t";—,,t j e n ț é", (bij een afbeelding in R. Bg. Soelardi's ,,Serat Pradânggâ"; volgens J. is de letterlijke beteekenis van ,,tjențé": ,,tjențèng": fijne, schelle vrouwenstem; — het ,,saron tjinḍé" bij Soelardi, blz. 11, zal wel een drukfout wezen).

Voor de gewone sarons schreef de pandji ons den naam als hiervoren weergegeven; maar we zijn niet zeker, welken klinker hij in de laatste lettergreep bedoelt. Weliswaar schijnt het niet onzinnig, het woord af te leiden van Md. tjerrek: ,,iets met iets puntigs krassen," (J.: tjereq, d. i. schrapje, etc.); daarbij kan dan aan het kras-geluid gedacht worden. Maar liever zouden we het woord toch in verband brengen met J. tjerèq, tjeriq: gillend geschrei of geschreeuw. Voor het timbre en den klankstreek van de gewone saron lijkt die associatie al ruimschoots scherp en schel genoeg; men hoeft daar niet voor te vervallen in (snerpend) gekras.

,,Babon" is hen, kloek; Kiliaan verwijst ter verduidelijking naar ,,pangorbhi" en ,,korbhi", moederdier, overdrachtelijk: iets dat grooter is dan andere voorwerpen van zijn soort. Zoodat deze groote saron in demoengligging blijkbaar beschouwd wordt als de kloek van het sarongrut, ongeacht het toch óók voorkomende feitelijke basinstrument. (Vgl. bij Wiranatakoesoema en Kunst, Dj. II, 242, 244, het Soendasche woord, ,,indoeng" d.i. moeder, in dgl. functie gebruikt, d.w.z. voor lage tonen, ketels, angkloengs.

Naast ghămbhăng geeft K. nog den Soemen. bijvorm ghăghămbhăng [9c]).

De kalènangs (bonangs) worden onderscheiden als radjă, groot, aanzienlijk, en kènè', klein, gering.

Den keddhoe', (Pam. woordvorm, waarvoor Kiliaan als Bangk. keṭṭoe', en als Soem. keddoe' geeft), leek een ketel te hebben van vreemden oorsprong, waarschijnlijk een ouden, immers met vier gaatjes in den rand. De toon was aanmerkelijk te laag.

K. geeft als Bangk. & Pam. den vorm kempoel, en als Soem.: ghembhoel; onze Pam. zegsman gebruikte het intermediaire ghempoel. — Naast ghoeng kent K. een bijvorm egghoeng. De klank van deze gong was, als zoo vaak, dubbelzinnig. Wij verstonden als feitelijke toonhoogte een diepe As, maar onze Madoereesche raadgever, die den toon beter dan wij kon hooren in het muzikale verband met de rest van het orchest, stelde zijn beteekenis vast als diep F.

Ook de nu besproken gamelan had weer een extra stel van 6 ketels in den streek van zijn laagste bonangoctaaf, van a tot a'. In dit geval waren deze ketels echter alsvolgt: a,c' — d',f' — g',a' verdeeld over drie kleine stellen, rekken, pangkon's, (welke term meteen aanduidt, dat elk zoo'n tweetal ketels een eigen speler hebben moet; immers pangkon beduidt: wat men op schoot kan houden, wat één man bespelen kan). Deze eigenaardigheid is niet oninteressant, daar die koppels van twee immers aan de rijongs herinneren van de

---

,,Slento" bij Sachs, uit (L. en) Groneman, zal vast foutief zijn voor een disc. instr.. Het moet evengoed een basinstr. aanduiden als ,,slenṭem".

Wijlen de Pakoealamsche Pang. Nătădiredjă geeft in een m.s. ,,Korte aant. o.d. Jav. Gamel." de volgende serie van saroninstr.: ,,Saron demoong"; — ,,saron"; — ,,saron ritjiq; — ,,peking". Geheel duidelijk is dit niet. Ligt die ,,s. ritjiq" onder de peking, of is ze zelf (ook) een disc. sar.? (Bij den naam vgle men J.. Wellicht mag men aan ,,ritjiqan" denken in de beteekenis ,,het nevengerei, de bijhang". Dus ,,bijkomstige sar."? Mogelijk echter eer aan het ,,ritjiq", dat, met ,,riwis" synoniem, ,,zacht regengeruisch" beteekent, en hier dus een zachtklinkende sar. zou kunnen aanduiden).

Ook Winter blijkt de saronformaten te verwarren. Wat is zijn s. ,,panimbal", (z. G. en R.)? Het komt van ,,timbal", overspringen etc.. ,,Panimbal" (J.) is h. accompagnement bij h. rijstblokspel; ook de tweede smidshamer. Het kàn dus wel een accompagneerende discantsaron zijn. — Tenslotte noemt een Sălăsch(?) m.s. in Lat. schr., van niet nader bekende herkomst, die: ,,saron penithie". Kan dit laatste het woord ,,peniti(h)" zijn (J.), dat: ,,speld, haarspeld ter versiering", beduidt, en dus het orchestspel door dit instr. gesierd worden als een vrouw door een haarjuweel?

Maar voor ons part kan het ook komen van ,,ṭiṭi": ,,muisklein", of ,,ṭiṭiq": ,,druppelen". Allicht is het niet ,,panitih", ,,stapelbalk"!. — Dat Lat. schr. ook!

9c) Volgens Kiliaan heet op de Kangèjaneilanden niet de bonang, maar de gambang ,,kalènang." Javaansch is ,,klenèngan" het woord voor klein-orchest. (Mayer ,,...Volksleven" I, 90 geeft op: ,,klatan", Jansz W.b. ook nog: ,,kemagan".) Voor het spelen op zoo'n orchestje heeft het Md.: ,,aghenḍhingan"!. (K.)

Bangkalansche tjårâbalèn, al hadden die een heel andere collectie tonen. (De eigenlijke oude réjongs werden overigens bij het spel wel zeer letterlijk „op schoot gehouden".) De naam gedemoeng lijkt inzooverre niet ongepast, als dit samengestelde instrument, (en zijn equivalenten in de Sampangsche regentengamelan en de Bangkalansche Retnå Doemilah), precies of nagenoeg den toonstreek van de groote saron, in het Javaansch: demoeng, beslaan. De woordvorm komt overeen met het Soendasche kedemoeng, dat in West-Java ook een relatief laag saroninstrument aanduidt, (Kunst, Dj. III, 32). (Kiliaan heeft het woord niet. — Cornets de Groot, schrijvende in Gresiq, dus Oost-Java, schijnt ook den e.o.a. gedemoeng gekend te hebben; zie L. & G.).

Voor ,,toets" vinden we in onze notities het woord „sabai"(?), maar het W.b. heeft het niet, en we kunnen ook geen verwante Jav. of andere woorden vinden.

Voor slagstok van een kenong etc. heeft Kilaan ,,bhoe-tabbhoe(wăn)", d.w.z. voor: datgene ,,waarmede op een muziekinstrument geslagen wordt."

We vergaten nog, de rangschikking der 10 ketels van iedere bonang was alsvolgt:

4′ 3′ 2′ 1′ 5′
1 2 5 3 4
sp

Die constellatie schijnt een vast gebruik te representeeren [10]). Immers vonden we haar juist zoo terug bij de bonang van een boerschen gamelan in het Sampangsche, en ook weer bij de Bangkalansche bonang, die de begeleiding fourneerde van het nog te beschrijven Okolspel. In dit laatste geval werden alleen de ketels 5 3 4 gebruikt, maar de speler wijzigde de rangschikking niet, toen hij op verzoek een willekeurig ander stuk speelde. Overigens liggen ook de drietallen ketels van de Tabbhoeăn Sennèn niet volgens de geleidelijke successie; maar we herinneren ons niet meer, of ook daar de laagste ketel in het midden ligt, danwel de hoogste.

We meenden een oogenblik, dat de zooëven behandelde, goede Soemenepsche gamelan wellicht vroeger tot het eigen bezit van de kraton aldaar gehoord had, maar indertijd vervreemd was geraakt. Volgens den broeder van den regent was dit stellig niet het geval, doch kwam ook dit orchestje „van Java".

Anderen noemden ons als fraaie oude gamelans in Chineesch bezit nog die van den heer Han Si Tik te Soemenep, (— dit zou zelfs een oude kratongamelan zijn, maar we achten deze nadere inlichting onzeker, — wellicht hebben we haar door een suggestieve vraag uitgelokt), — en van den heer Nee Twan Swie(?) te Pamekasan(?). We vermelden die namen ten behoeve van hen, die mogelijk op Madoera nadere onderzoekingen naar den gamelan mochten willen doen. — De liefde tot Javaansche orchesten en toonkunst van dit oudere geslacht van Chineesche kunst-

---

10) Midden-Java heeft dien kronkel in de volgorde niet. Zie Groneman: ,,De gamelan...." § 8. De rijen schijnen daar bij een sléndrobonang nogal glad door te loopen.

De noot van Land over Smeding, (bij Groneman), lijkt nog een andere rangschikking te suggereeren, alsof de middelste der vijf ketels de laagste zou kunnen zijn, en men dan voor de volgende hoogere beurtelings naar links en rechts zou moeten springen. Zeg dus: 4 2 1 3 5.

De opgaven in het W.b. van Penninga en Hendriks s.v. ,,Salèndroe" berusten blijkbaar niet op eigen observatie aan Madoereesche bonangs, doch paraphraseeren Gronemans opgaven. Ook Sachs copieert die. Daar echter sl. bonangs niet met een nem als laagsten toon plegen te beginnen, kan men beter van barang als 1 af nummeren. Men krijgt dan:

1′ 5′ 4′ 3′ 2′
2 3 4 5 1.

De eenige onregelmatigheid is dus, dat de barangs feitelijk aan den verkeerden kant liggen, resp. den indruk maken, een octaaf te laag te zijn.

Voor 12-ketelige bonangs beschikken we over mededeelingen in 2 m.ss. van Javaansche hand. Beide, dat van R. Bg. Soelardi (Hardjåsoedjånå), en dat van M. Ng. Lebdåpradånggå en M.P. Djatiswårå, wettigen de conclusie, dat de rangschikking der ketels, (— Soel. noemt ze ,,wilahan": toetsen; L. pr. en Dj. sw. schrijven ,,boenderran": rondjes), mag worden voorgesteld door:

minnaars, — dat moge in het voorbijgaan dankbaar worden erkend, — heeft ongetwijfeld veel bewaard, wat anders verwaarloosd geraakt ware. De jongeren keeren zich helaas meerenmeer naar de Westersche muziek, wat niet anders pléégt op te leveren dan een schrikbarend dwaas en oppervlakkig geflodder; niet, omdat het hun zou ontbreken aan muzikaliteit, maar wel, omdat hun iedere notie van den gevoelszin der Westersche muziek blijkt te ontgaan. Gelukkig zijn er onder dat jongere geslacht ook nog met een juister inzicht. Tenminste hoorden we hier te Sålå onlangs van een uit Chineesche dilettanten bestaande vereeniging gewagen, voor de beoefening van den Javaanschen dans en der Javaansche toonkunst. Voor hen als Oosterlingen moeten die veel toegankelijker zijn, dan de Westersche kunst; trouwens, men weet, bij hoeveel van de hier gezeten Chineesche families inheemsch bloed is ingevloeid, dat hen de kunst van dit land moet doen verstaan.

***

Het eigen orchestje van R. P. Brotoamiprodjo was een **ijzeren gamelan** sléndro. (Madoereesch „tabbhoeăn bessè". Als Javaansch noteerden we indertijd: „sengganèn", maar we kunnen ons vergissen: op „senggani" heeft Jansz: „muziekinstrument, met glazen toetsen"). We doen een photo naar dat Pamekasansche kleine orchest reproduceeren, daar zulke gamelans wel nu en dan in de litteratuur over de muziek hier te lande vermeld worden, (in de Javaansche tenminste wel), maar we er ons geen

---

5' 4' 3' 2' 1'' 2''
1' 2 3 4 5 1.

Men ziet, dat de twee rijen géén toon 1' gemeen hebben. De 2de rij vervolgt gewoon de reeks, en haalt dus een 2'', een extra goeloe. Overigens is het systeem der rangorde niet veel anders dan bij 10 ketels. (De bedoelde schrijvers wonen allen te Sålå).

Zelf vonden we te Sålå een gamelan met de bonang baroeng voorzien van de tonen:

5' 4' 3' 2' 1'' 2''
1' 2 3 4 5 3''

Men bemerkt de abnormaliteit: den ketel rechts-voor, die n.b. 1 had moeten zijn. Inplaats van den laagsten toon, komt hier dus een hooge extra. De bon. peneroes had juist zoo 2''' en 3'''. Die lagen echter aan het linker eind van het rek, niet aan het rechter.

De pélograngschikking kan bij L. & Groneman óók beter gelezen worden:

4' 6' 5' 3' 2' 1' 7'
1 7 2 3 5 6 4,

waarbij dus de cijfers 1—7 gewoon de toonreeks van bem tot barang, (klimmend), representeeren, evenals de 7 toetsen van een pélogsaron.

De Sålåsche auteur R. Bg. Soelardi (Hardjåsoedjånå) heeft:

4' 6' 5' 3' 2' 7' 1'
1 7 2 3 5 6 4.

De hh. Lebdåpr. en Djatisw., als we het goed hebben overgenomen indertijd, (de 4' staat nl. op een vreemde plaats):

6' 5' 4' 3' 2' 1' 7'
7 1 2 3 5 6 4.

Voor de gamelan sekati in de bemstemmingen noteerden we:

4' 6' 5' 3' 2' 1' 7'
7 1 2 3 5 6 7
7 4
6—6

In de barangstemming wordt dit door verschikking der ketels en omruiling met de kempjang:

4' 6' 5' 3' 2' 1' 7'
6 1 2 3 5 6 4
6 7
7–7

Hierbij beduiden die losloopende 7 en 4, of 6 en 7, de reeds genoemde, losse extraketels in aparte rakjes; en die gekoppelde 6-6 of 7-7 de twee ketels van de kempjang.

Zelf vonden we bij een gewonen Sålåschen gamelan voor de bonang baroeng:

4' 6' 5' 3' 2' 7' 1
1' 7 2 3 5 6 4.

Vergelijkt men dit met Soelardi, dan ziet men, dat alles normaal is, met één uitzondering: De bemketels 1 en 1' zijn namelijk verruild, zoodat de allerlaagst gevooisde ketel in de rij van het hooge octaaf ligt. En ook de bonang peneroes vertoonde diezelfde eigenaardigheid. Alleen had die lage bem nog zijn plaats gewisseld met de hooge barang. De rij in kwestie werd dus:

4'' 6'' 5'' 3'' 2'' 1' 7''.

De gissing van dr. Pigeaud, dat kleine varianten in de ligging eenvoudig van het bonplaisir, het handzamer vinden der individueele spelers afhangen, houden we voor juist.

Vermoedelijk van Groneman heeft Sachs, M.I. I. & I., 175, de meening, dat het hoogst klinkend octaaf aan den kant van den speler ligt. Als dat niet een Jogjasche excentriciteit beduidt, moet het een vergissing zijn. Hier te Sålå heeft de speler gewoon het lage octaaf vlak voor zich. Zijn er meerdere spelers, (gamelan sekati), dan zit de hóófdspeler vermoedelijk aan den lagen kant.

Ook op Madoera zal het wel niet anders zijn. Zie onze afbeelding van de Retnå Doemilah. De rij der ketels vóór op de photo, dus van den speler af, is globaal meer mannelijk, hoogergewelfd, d.w.z. ook hooger van toon, dan die aan zijn eigen kant.

afbeelding naar herinneren, hoe algemeen verbreid ze om hun weinige kostbaarheid tegenwoordig ook zijn. Ofschoon ze (steeds?) maar van gewoon Westersch industrieijzer, (plaatijzer?), vervaardigd worden, is de klank ervan volstrekt niet slecht. (Trouwens de stukken spoorrail, die we in de Bangkalansche wachthuisjes tot onze spijt de oud-traditioneele houten signaalblokken, spleettrommen, zagen vervangen, geven ook een minder slecht geluid, dan men zou vermoeden).

Nog een andere reden tot het afdrukken dezer photo: met uitzondering van den man rechts-vóór, die waarschijnlijk iemand is uit de heffe des volks, en de eigenaardige maar generale liefhebberij van den Madoereeschen minderen man demonstreert voor buizen, vervaardigd van zoo wild mogelijk bebloemde Europeesche katoenen japonstofjes, schijnen al de spelers ons tot den Pamekasanschen adel, familie van de oude regenten, te behooren. De eigenaar zit links-voor.

De afbeelding vertoont van links naar rechts, op de eerste rij: de spelers van de kalènang radjă, de solèng, de kalènang kènè'; op de tweede van de slenṭem, van de ghempoel plus de ghoeng, van de ghenḍhăng, van de eene panjerrèk, dan, onbemand en achter elkander, de andere panjerrèk en de pekking, dan de babon met speler.

Men bemerkt, dat de kalènangs, bonangs, inplaats van de bronzen ketels, geknobbelde platen hebben, maar dat zij, om de traditionneele slagwijze te behouden, de opstelling in twee rijen hebben bewaard. Deze instrumenten hier tellen niet 2 maal 5, doch 2 maal 6 toetsen. De kleine moet vermoedelijk evengoed met rolvormig omwonden stokken geslagen worden als de groote. — In de saronachtige groep zijn er vier verschillende octaafliggingen [11]), waarvan de slenṭem, met de slagknobbels, de basligging, onder de babon, vertegenwoordigt. (Men kan natuurlijk ook aannemen, dat deze slenṭem een instrument vervangt als de gewone Javaansche, Sålåsche, slenṭem: een gendèr met korte toonreeks in basligging.) — De solèng is een gewone slindrofluit met 4 gaten. — De ghămbhăng heeft een palambhăng, maar niet in naghăvorm. — Ghoeng en ghempoel zijn ieder gerepresenteerd door een toets, ijzeren plaat, zwevend opgehangen boven den mond van een aarden bolle kruik, verborgen in een houten kastje met gat in het bovenblad. De Vorstenlandsche deftige exemplaren van de zwevende gong, hoorende bij bronzen-gamelans in kleine bezetting, plegen twéé klankplaten te hebben met éven verschillende toonhoogte, zoodat de onderlinge zwevingen daarvan de breede golvingen van den echten gongklank suggereeren.

In andere gevallen is de klankplaat van instrumenten dezer kategorie niet alleen zwevend maar bepaaldelijk veerend opgehangen, aan kromme, platte en elastische ijzeren dragers. Men zie den nog juist zichtbaren linkerhoek van de ghempoel hier. De zwaaiende op-en-neerbeweging van den toets na den aanslag maakt ook het geluid beweeglijk, zwevend.

Nu we toch op het chapiter van den ijzeren gamelan gekomen zijn, kunnen we geschikt meteen een afwijkenden vorm van ijzeren bonangs vermelden, die alleen schijnt voor te komen op Madoera. Blijkens mededeeling van R. P. Br. zou deze vorm zijn uitgevonden door een zijner verwanten, R. A. Endropoetro, gep. 1e luit. van de barisan te Pamekasan, en vervaardiger van ijzeren gamelans. We zagen zoo'n kalènang ook in het voorbijrijden ergens bij Soemenep, maar die uitvinding kan zich zeer wel al tot daar

11) Sachs, „Die Mus. I. I. & I.", 1e ed., blz. 174, lijkt al deze liggingen een octaaf te laag te normeeren, is daarbij vermoedelijk geïnfluenceerd door Land en Groneman. Overigens koos ook een partituur van den Jogjaschen heer Djåjådipoerå die (te lage) liggingen. Echter niet de Sålåsche partituren en schrifturen.
Bij J. en C. J. A. Kunst, „Dj." III, tab. II & IIa na pg. 40, staat alleen de gendèr penemboeng een octaaf te laag.

hebben verbreid. We photographeerden den, achter zijn instrument gezeten, Aria. Men kan de eigenaardigheden daarvan goed observeeren: De ijzeren platen, die de ketels vertegenwoordigen, zijn in dit geval rond, mèt slagbult, en zweemen dus naar het bovenvlak van een echten bronzen bonangketel; de afstanden tusschen de verschillende aanslagplaatsen moeten zeker beter overeenkomen met die van een echte bonang, dan bij langwerpige toetsen. Buitendien is hier onder iedere plaat een leege kokosschaal gehangen, (met van boven een opening), die als resonnator moet fungeeren. De ontwerper zal op dit idee zijn gekomen door de klankkruiken of kasten van zwevende gongs etc., en de klankkokers der gendèrs. De aarden potten, „irdische Resonanzschalen", onder de bonangketels, die volgens Groneman bij enkele Vorstenlandsche hofbonangs, volgens Sachs bij de producten van bepaalde bonangmakers, voorkomen[11a]), — wijzelf hebben ze nooit geöbserveerd —, zei hij niet te kennen.

Op de photo links staat die leege, toetslooze, gendèrkokerbak, waarover we gesproken hebben sub C, en ook in het begin van dit paragraaphje E. De generale vorm der handvatten lijkt toch wel op die „willekeurig-vernieuwde" aan de gendhir van de Retnå Doemilah.

***

Een **dorpsgamelan**, gehoord te **Rapa**, onderdistrict Ombhen, circa 15 K.M. Noord van Sampang, had niet veel merkwaardigs, leek bovendien van stemming slecht, en van klank niet goed. Dat de dorpsmuziek of dorpsmuzikanten bepaaldelijk inferieur zouden moeten zijn, gaat evenwel niet op. Tenminste, naar men ons vertelde, zouden veelal de regenten van Sampang bij feestelijke gelegenheden muzikanten hebben laten komen heel van Ketapang, uit het Noorden van het eiland.

Deze kleine sléndrogamelan echter had 2 stuks sarons en een 10-ketelige bonang, (over welke laatste reeds even is gesproken), wier toonreeksen we resp. verstonden als:

b^1, cis^2, dis^2, fis^2, gis^2, b^2, d^3;
b^1, cis^2, d^2, fis^2, gis^2, b^2, f^3;
cis^1, dis^1, fis^1, gis^1, ais^1, cis^2, ($-ais^2$).

U ziet, de overeenstemming is minder dan matig. Echter moet opgemerkt worden, dat die 7de, hoogste, sarontoetsen eigenlijk buiten gebruik leken, het gebruikte octaaf feitelijk van t. 1-6 reikte. De 7de toetsen zagen er dan ook buitenmodelsch uit, plotseling veel kleiner en smaller dan de rest, als hoorden ze er niet bij. De eene groote saron, een octaaf lager staande, had trouwens maar 6 toetsen in het geheel. De specifieke namen, te Pamekasan bekend voor de verschillende saronformaten, verstond men hier niet, sprak in het generaal van saron. — Verder was er een kenḍang. Een houten gambang met 18 t., cis-fis^3. Een kenong op gis^1. Een keṭoeq op d^1. Een kempoel op Ais. Een gong op (ongeveer) contra-B.

***

Dan dienen nog genoemd te worden de kleine **gamelanachtige ensembles**, die we bij de prauwenrevue te Soerabaia aan de Oedjoeng van den wal afgezien hebben op sommige **van die schepen**; meestal iets van ijzeren sarons met b.v. nog een gongtoets ofzoo, opgehangen boven een, (nu niet van een kastje voorziene maar ommande?), kruik. Die orchestjes waren niet dicht genoeg te benaderen, om ze goed te bekijken, en we hebben er ook maar zeer enkele in actie gehóórd. De twee n.l., die op de beide groote, mooie, veelriemige roei- en zeil-

---

11a) In M.I. I. & I. beeldt hij op blz. 24 een „keṭoeq" met „Resonanzkürbis" af.
Verdere analogieën (buiten de zweef-gongs, met hun kruik of kastje): zekere Afrikaansche gambangs met rééksen van resonnantiekalebassen, — wellicht ook de eerder genoemde kleine sarons, en de nog te noemen kleine aardcither, met hun trogjes in voetstuk of grond, — tenslotte sommige houten Javaansche kenṭongans, boven een in den grond gegraven klankputje, of óók wel boven een groote aarden kruik gehangen.

prauwen uit Poelau Kambing (P. Manḍhāngèn), Zuid van Sampang, den wildstatigen dans der langs de scheepsboorden gerijde bemanning begeleidden.

Die muziekjes waren ook slechts zeer moeilijk en gebrekkig te observeeren: ze speelden altijd allebei door elkaar; en wat het bekijken betreft, de prauwen lagen niet langs den wal, doch er loodrecht op, met den achtersteven daarheen gekeerd, zoodat, al zat het orchestje nogal achterin, de spelers elkander bijna aldoor bedekten.

Naar wat we er van zien konden, had prauw No. 11 de volgende instrumenten: 1 kokergong, (toon??); 1 ijzeren saron, 7 toetsen, (tonen??); 1 groote ijzeren saron, 5? geknobbelde toetsen, (? tonen der hoogste 3: bis, dis', gis', — of voor deze laatste cis'?); 1 kenḍang; — deze trom op een anderen dag vervangen door een bamboezen spleettrommel met X-vormig spleetsysteem, (gelijk we er vroeger een geobserveerd hadden te Båndåwåså in Besoeki. Zie Dj. VI, afbeelding naast p. 213).

De andere prauw had, meenen we, een dergelijke combinatie, maar daar voortdurend, of haast voortdurend een schalmei, saronèn, bij van het gewone Madoereesche type, alleen met een nogal grooten, d.w.z. eer langen dan wijden, trechter.

III. Toonnamen.

Hierover hebben we maar weinig deugdelijks mede te deelen.

Kiliaan's W.b. vermeldt er, bij ons weten, geen.

Behoorlijke spelers als R. P. Brotoamiprodjo kenden ze niet.

De eenige tot nu toe, die ons volledige reeksen van Madoereesche toonnamen verstrekte, was zijn oom, de genoemde heer R. A. Endropoetro, de instrumentmaker. Maar helaas, hoewel we niet aan diens opgaven wagen te twijfelen, — want hij heeft immers alle reden om de verschillende formaten van toetsen, die hij geregeld vervaardigt, met namen te onderscheiden, — raken we uit zijn rijtjes niet wijs.

Gerangschikt van laag naar hoog, (hij somde ze feitelijk op in de omgekeerde volgorde), waren zijn vijf salindro-tonen:

1. bheng.
2. tenggo'.
3. lima.
4. bhărăng.
5. meṭṭèt.

Hierbij valt op te merken, dat deze namen werden opgegeven als te behooren successievelijk bij den 2den tot 6den toets van de slenṭem. De éérste werd duidelijk buitengesloten, als de overtallige toets aangeduid. Het staat ons bij, dat deze slenṭem nog een 7den toets had, (de andere saroninstrumenten misschien niet); — is dit zoo, dan werd die, de hoogste dus, ook als toegift aangewezen.

Allicht verwacht men dat het ritsje in den aangegeven omvang en successie met het bekende Javaansche kloppen zal, n.l.: 1. barang; 2. goeloe; 3. ḍåḍå; 4. limå; 5. nem. Daar we de vijf bedoelde toetsen hoorden als ongeveer, (eengestreept) des, es, f, as, bes, en dus b.v. ook de nem op een betamelijke hoogte komt, ware daar niet veel tegen. Maar...! Men ziet dat van de namen nauwelijks iets klopt! De bhărăng ligt heel ergens anders dan de barang. De Madoereesche lima, (moest dat niet zuiverder lèma' zijn?), valt niet samen met de Jav. limå. Beide liggen ze in dien Madoereeschen schaal óók niet in het goede verband onderling.

Waar de naam „bheng" vandaan komt? Het zweeft ons voor, dat in het Javaansch „beng" de gebruikelijke nabootsing van één der kenḍanggeluiden is; maar we vinden dat niet weer. Kan overigens „bheng" gelijkwaardig zijn met „bem"? (Vgl. Songennep naast Soemenep). Maar bem hoort in den sléndroschaal niet thuis. Het is de eerste term van het gebruikelijke pélogrijtje.

Tenggo', (— de aria schreef éénmaal tenggok en éénmaal tenggoq, zoodat hij wel de keelknak-consonant bedoeld zal hebben, die wij-voorons ons hebben aangewend, in het Javaansch als q en in het Madoereesch als ' te noteeren; — men vergeve de inconsequentie! —) dit tenggo' zal wel het Jav. tenggoq zijn, dat ook in Banjoewangi als toonnaam voorkomt [12]).

Daar dit woord letterlijk beduidt: „keel, bovenhals", (Jansz), veronderstelden we, dat het een wisselterm voor den gewonen toonnaam „goeloe" — immers letterlijk: „hals" — zou zijn. Met zijn bijvorm „panggoeloe": tweede-van-iets, duidt dat den tweeden toon aan; evenals „tenggo'" in dit Madoereesche geval, maar niet in het Banjoewangische! — Voor het Javaansche „tenggaq", tweede in rang, zie men hieronder.

Wat te zeggen van „meṭṭèt", indien niet, dat ons ontgaat waar het mee samenhangt? Want dat er een Madoereesch woord „peṭṭat" bestaat, dat „opgewipt" van een dier zijn staart beduidt, terwijl een twijfelachtige Jav. toonnaam, (voor een hóógsten toon), „peṭit" is, die letterlijk: „top, punt, staart" moet beduiden, brengt ons nauwelijks verder. — En ook Jav. woorden als „peṭat", „peṭot", waarin „brok, breken, spouwen, splijten" zit, helpen ons niet veel, al moge er dan een Soendasche toonnaam „koewing" bestaan, die men wel van een woord met den zin van splijten wil afleiden. Immers zulke „gespleten" tonen passen alleen in pélog-achtige toonschalen. (Zie J. & C. J. A. Kunst in „....Bali", 29).

We mogen, ter vergelijking, en om enkele aanvullingen, de toonnaamreeksen herhalen, die we reeds meegedeeld hebben in ons stuk: „Over muziek in het Banjoewangische", (zie „Dj." VI, 227, 228).

Van een Banjoewangisch-Javaanschen gamelan:

1. sorog; 2. tengah; 3. sångå; 4. limå; 5. nem; 6. petiq?, (danwel) peṭit?

„Sorog" zou moeten beduiden, dat deze toets de remplacant is van den 6den, zijn octaaf.

„Petiq" is „(in)fluistering"; „peṭit" naar we zagen: top, etc.

„Sångå", d.i.: „negen" voor den 3den, dus ook voor den eventueelen 8sten toets, klopt wel, waar immers de 4de „limå": „vijf", en de 5de „nem": „zes" heet.

Wat „tengah" („half, midden") betreft, dat anders een wisselnaam is voor de dådå, den 3den trap [12a]), maar nu voor den 2den moet dienen, zouden we nader willen vragen, of hier mogelijk een confusie kan zijn voorgevallen, waardoor een gebruikelijk woord en gangbare toonnaam, in de plaats is geschoven voor een eventueel, niet goed begrepen „tenggaq", dichterlijken en minder gebruikelijken term met den zin van: „tweede in rang", (waarnaast in krâmå inggil „panenggaq" zooveel beduidt als „panggoeloe", en trouwens volgens Poensen, in het Keḍirische(?), factisch als toonnaam voorkomt).

Eveneens op de tweede plaats scheen „tengah (tangah)" voor te komen in een (Maleisch? -) Bandjarmasinsch reeksje, dat we danken aan Mr. Kunst: 1. babon; 2. tangah; 3. lima; 4. nam of bam (!); 5. sanga of tanggo. — We vinden hier ook dat woord „babon", kloek terug; niet in de beteekenis van: grootste instrument nu, doch van diepsten toon, grootsten toets. — Maar de naam „tangah" kan ditmaal óók zeer goed verstaan worden in den gewonen zin van: ḍåḍå; — een successie: ḍåḍå, limå, nem is immers normaal. De begintoon, onderste toon, babon, moet hier dan een goeloe zijn, en geen barang; daar is ook niets tegen, dat de reeks eenvoudig een trap hooger begint. — „Sanga", „negen", echter schijnt, volgende direct op „anam", (anem, nenem, nem: zes), in iedergeval misplaatst. Desgelijks blijft onbegrijpelijk in het gegeven

12) Ten onrechte, door een zetfout, staat op blz. 228 van „Dj." VI tweemaal „tengoq" gespeld.

12a) „Peneloe", Rhemrev bij Land en Groneman.

verband de wisselnaam „bam", (d.i. zooveel als „bem", de eerste pélogtoon!).— Ook dat „tanggo", mogelijk dus hetzelfde „tenggo'" als we op Madoera vonden, lijkt hier nogal verdwaald. (Misschien ontstond de koppeling anam-bam, en sångå-tangga ook slechts door een vage associatie, combinatie naar — gebrekkige! — klankverwantschap).

Evenmin op zijn plaats, leek ons dat „tenggoq" als 6de trap in dat reeksje van de slenṭem, die tot een Banjoewangisch Balibalianorchestje behoorde. Die reeks luidde alsvolgt: 1. bongkah (?),; 2. tengahan; 3. tengahan; 4. tengahan; 5. tengahan; 6. tenggoq; 7. potjoq?, (danwel) poetjoeq?

Die groep „tengahan" zijn blijkbaar samen „de middelsten". — Bij „potjoq" dachten we aan het „vervangen" van den 2den toets, zijn octaaf; bij „poetjoeq" aan: „top, spits". — Bij „bongkah" aan een vergissing voor „bongkot": „hoofd, dikke eind van iets". Als het „bengkah" was, zou men weer aan dat begrip splijten herinnerd worden. (Vgl. hooger bij dat „meṭṭèt").

***

Al niet fortuinlijker vergaat het ons met de Madoereesche p è l o k-namen, die dus moeten aequivaleeren met het Javaansche lijstje: 1. bem, (panoenggoel, manis); 2. goeloe, (panggoeloe, djånggå, padjånggå); 3. ḍåḍå, (tengah); 4. pélog; 5. limå, (gangsal); 6. nem; 7. barang.

We kregen opgegeven:

1. pèlok.
2. bheng.
3. tenggo'.
4. njaroh.
5. lima.
6. bhäräng.
7. mering.

Verschillende van de termen kennen we reeds.

De 7de zal preciezer „mèrèng" te spellen zijn, en overeenstemmen met het Javaansche „miring", „schuins, afwijkend" etc. Dus een toonschaal (of toon), die niet geheel en règle is. (Vgl. J. & C. J. A. Kunst, „...Bali", 28).

De 4de moet komen van Madoereesch „saro(h)": „onwelluidend, niet harmonieerend".

Wanneer we dan bedenken, dat „pèlok", (pélog), misschien het begrip „vervangen", maar mogelijk ook dat van „beweeglijk, onvast", inhoudt, (Kats, bij Kunst „...Bali", 18), dan vinden we hier feitelijk d r i e tonen als buitenmodelsch aangeduid. Terwijl toch een pélogachtige toonschaal niet goed méér dan twéé zulke trappen kan hebben, te weten: den toon boven de (normalere) ḍåḍå, en deze eventueel vervangend; en den toon onder de (oorspronkelijkere) bem, en deze wellicht remplaceerend. (Vgl. vooral wat J. & C. J. A. Kunst schrijven over die begrippen van plaatsvervangende tonen etc. in „...Bali" II, 435 en „...Bali", 18).

Wat de rangschikking betreft, — wannéér we aannemen, dat „bheng, tanggo'", werkelijk correspondeert met „bem, goeloe", (zie eerder), dan zou er vlak onder de bem wel een ongewone toon, een wisseltoon, kunnen liggen. Desgelijks ligt de wisseltoon bóven de ḍåḍå, automatisch ónder de limå. Maar de ḍåḍå zelf ware in het rijtje niet te vinden, (ze zou moeten zijn weggevallen tusschen 3 en 4), en ook de nem ware niet aan te wijzen. Zoo houdt het ceeltje gelijk het is, nog veel onbegrijpelijks méér in. En we wilden het gaarne bevestigd zien ingevolge mededeelingen uit andere, door de onze niet geïnfluenceerde bronnen, eer we het definitief accepteerden als juist.

IV. Gamelanstukken.

Na wat we gezegd hebben over de verhouding tusschen de Madoereesche, en de Javaansche toonkunst, heeft men ongetwijfeld begrepen, dat het ons niet is gelukt, kenmerken te vinden, waardoor men eventueele origineel Madoereesche gamelanmuziek van ontleend Javaansche zou kunnen onderscheiden.

Dat de Madoereezen zelf, hetzij liefhebbers, hetzij nadjäghä's [13]), muzikanten, geen theoretisch onderscheidende criteria zouden hebben opgesteld, was te verwachten. Maar ook niet bij instinct, op het gehoor, schijnen ze een stuk als werkelijk autochtoon te kunnen herkennen.

Immers, vraagt men hun om opgave van een aantal ècht Madoereesche stukken, dan geraken ze onderling onmiddellijk in tegenspraak, controversen gewikkeld. En de lijstjes die men op verschillende plaatsen verzamelt, kloppen ook volstrekt niet met elkaar.

Het is dus meer als illustratie, dan, omdat we er zelf waarde aan vermogen te hechten, dat we enkele opsommingen geven. Men bedenke overigens, dat een óók op Java voorkomende naam nog niet hoeft mee te brengen, dat het stuk zelf ontleend is. [13a])

Een Pamekasansche opsomming:

1. Aja' Komèḍi. (K. verwijst naar een Oost-Jav.? ,,ajaq", naast Midden-Jav. ,,ajaq-ajaqan", naam van een gamelanstuk).

2. Sandé rangrang. (Het eerste woord vinden we niet als Md.; het Jav. is: ,,mislukken" e.d.. Of moet sanḍè zijn? Het tweede is Md.: ,,wijd-uiteen, zelden"; zooöok in het Banjoewangisch; Jav. ,,arang-arang". Voor Jav: ,,rangrang" heeft Jansz: ,,roode boschmier"; maar dáárvoor hooren we te Sålå ,,ng(r)àngngrang" zeggen).

3. Bonḍèt. (Dit vinden we niet als Md.; het Jav. is letterlijk: ,,achteraan vasthoudend", maar ook de naam van een Jav. genḍing).

4. Krawèdhän. (Ontbreekt bij K., maar is blijkbaar het vermadoereeschte ,,krawitan", naam van een Jav. gamelanstuk. Daar dit stuk zeer vóór in den wajangnacht gespeeld wordt, bracht dr. Kraemer het in verband met (a)wit. Zie hierachter ook den term ,,kawitan").

5. Gawor. (Ontbr. bij K., schijnt ook niet Jav.; ,,gawar" Jav. is: gespannen waàrschuwingstouw, met of zonder aanhangsels. — Dus dat magische ding?).

6. Lembé. (Md.??—Jav.??—Mogelijk verkeerd gespeld voor Md. ,,lembè' ": ,,zwak, lam"?).

7. Bojong. (Niet Md.? — Jav. is het: ,,verhuizen, wegvoeren"; ook naam van een Jav. gamelanstuk).

8. Djolo Soetro. (Jav.: ,,djålå soetrå" voor het Md.: ,,djhälă(h) sottra", d.i. ,,het zijden werpnet"; andersgezegd: iemand listig te pakken nemen. — ,,Met een zacht lijntje" dus!).

9. Dangdanggoelo. (Lees: ,,ḍanḍang goelå", de naam eener bekende Jav. zangwijze. — Het eerste woord beteekent kraai(?) of een pikhouweel, het tweede suiker. Men zoeke geen verband. De namen bij veel Jav. melodieën en gamelanstukken zijn nog veel minder plausibel dan bij de korte-apenstaartwijs e.d. van de Meistersänger [13b]). Zocht men in dit geval toch een verband, dan zou men allicht meenen, dat een dandang (rijststoompot) zich gemakkelijker met suiker laat in verband brengen, dan de genoemde ḍanḍang"!).

10. Gagak sètro. (,,Gagaq sétrå", ,,de verstooten(?) kraai". Naam van een Jav. gamelanstuk).

11. Katawang mèmper. (,,Ketawang", zekere vorm van gamelanstukken; ,,mèmper" ,Jav.: ,,zweemend naar").

12. Katawang serang. (Jav.: flink door, recht door. De naam kan een tegenstelling zijn van 11. (Pigeaud). Er is ook een Jav. gam. stuk ,,Ladrang serang").

13. Goenoeng sari. (Bekende Jav. genḍingnaam: Bloemenberg).

---

13) Bij Penning en Hendriks schijnt ook nog de vorm ,,meaghă(?)" te staan.
Als Soemenepsch geeft Kiliaan voorts ,,adjhing".

13a) We geven de namen steeds in de, mogelijk foutieve, spelling onzer Mad. helpers. Daarna pas eventueele voorslagen tot wijziging.

13b) Dr. Kraemer: ,,Op alle gebied hebben de Javanen sterk de gewoonte, namen te geven naar aanleiding van concrete, aan contrôle ontsnappende, voorvallen of invallen.!!

14. Poespo giwang. („Parelmoerbloem", naam v.e. Jav. gam. st.).

15. Katawang silir. („Silir", Jav.: „zacht waaien". „Kt. sl.", volgens K. een vermoedelijk Jav. gam. st.).

16. Talang. (Het woord schijnt Md. en Mal. de naam v.e. zeevisch te zijn. Jav.: „goot").

17. Katawang manḍapan. (Allicht van Jav. „(m)anḍap", neerdalen).

Een Soemenepsche opgaaf:

1. Pantang. (We vinden als Md. alleen „pantangan": „verbod iets op een bepaald (onheilaanbrengend) tijdstip te verrichten." Maar Mal. „pantang": leefregel, onthouding e.d.).

2. Tjengkèr manès. („Tjengkir manis", „de zoete jonge cocosnoot", is, meenen we, de naam van een bekende Javaansche genḍing).

3. Talang[13c]). (Zie hooger).

4. Montèmon boekoh. (De naam van zeker soort komkommer. Tevens titel, aanhef van een kinderliedje. Als zoodanig noteerden we de wijs te Sampang, en ook een lezing daarvan als gamelanthema. N.b., een Soemenepsch nijâgâ bleek, — of zei! — het stuk niet te kennen).

5. Toe' ma'. (? — Die speler kende ook dit niet).

6. Doengenḍoeng labàr („Doeng-enḍoeng", dus van „ḍ(h)oeng", een klanknabootsing voor gestamp in het rijstblok. Moet er voor het tweede woord misschien „lobăr" gelezen worden, en heeft het stuk mogelijk iets te maken met het uiteengaan na een afgeloopen feest??).

Te Sampang noemde iemand ons als authentiek Madoereesch:

1. Ketawang. (Dit woord, zonder nadere aanduiding, beteekent geen bepááld stuk)!

2. Rakara. (D.i.: „lontarblad". De spelers te Rapa kenden het stuk niet).

3. Tjengkèr manis. (Zie eerder. Die spelers kenden het niet).

***

13c) Of moet het „Tallang" gespeld worden, en is dan mogelijk een ander woord?

We willen nu een stuk of wat te Pamekasan en Soemenep genoteerde gamelanthema's reproduceeren. Men kan dan oordeelen over de mate van gelijkenis, ofwel identiteit met Javaansche.

Eerst geven we de Pamekasansche exempels. De toonreeks van barang tot barang is daarbij voorgesteld door de noten des es f as bes des.

De aardige „Katawang manḍapan" zou heel goed oorspronkelijk een gezongen wijsje kunnen zijn. (We zullen in latere hoofdstukjes nog positieve voorbeelden zien van als gamelanthema gebruikte kinder- of bezwerings-liedjes. N.l. dat, al genoemde, „Montèmon boekoh" en een der Djiboetwijsjes).

De zangerigheid, innigheid van het begin, — (lijkt het niet op wiegeliedjes, zooals het Westen die kent?) — zal niet gauw door iemand worden betwist. Verderop krijgt de lezer het vermoedelijk te kwaad met die instrumentale septiemsprongen. Maar deze zijn geen wézenlijk bestanddeel van het thema. Men weet, dat dergelijke knakken in de gamelanthema's vaak eenvoudig ontstaan door den beperkten omvang van de eigenlijk voor de uitvoering van het thema bestemde instrumenten, demoeng, slenṭem e.d.. Men mag ze hier gewoon gladstrijken, door in die breukige gedeelten al die hooge tonen eenvoudig een octaaf lager te leggen. Weliswaar blijft de beweging dan twee-maal wat lang heen-en-weer ziegezagen tusschen bes en as, maar dat maakt haar nog niet werkelijk instrumentaal; dat komt in gezongen Inlandsche wijsjes vaak genoeg voor.

Ook is het wel geestig, dat die afwisseling, éérst 5 noten lang, in tweede instantie er tot 7 wordt verlengd.

Overigens valt op te merken, dat ook onze slenṭemspeler die breuken gemakkelijk had kunnen wegwerken door, omgekeerd, al die lage tonen bes, (behalve de vierde), in de hoogte te leggen. (Voor de octaafverhouding gebruikte men het woord „kempiang". Dit is in het Jav.

„gembiangan", waarnaast als instr. naam „kempiang").

De conclusie, dat het thema, wanneer de speler er vrijwillig die instrumentale knakken in aanbrengt of behoudt, dan toch niet van óórsprong vocaal kan zijn, ware niet juist. Ongetwijfeld beduidt het geringe aantal toetsen van de saroninstrumenten, die dwingt iederen cantus firmus te reduceeren tot een octaaf omvang, hem onder en boven om te vouwen, als een jas, die in een wat te kort koffertje wordt gepakt, oorspronkelijk een nood.

Maar zooals het in de kunst altijd gaat, is ook deze nood stellig een deugd geworden. Precies zooals den laatsten keer die lijn daar stáát, met dien hoogen inzet vinden we haar prachtig. — En de Inlandsche speler??... Het schijnt ons onmogelijk, dat iemand zijn leven lang die opgevouwen, en, wil men, gekráákte, thema's speelt en hoort, en dan die abnormale, die omgekeerde intervallen als eigenlijke verkeerdheden, fouten voelen blijft, ze geregeld mentaal herstellende, een sext, negatieve terts, in een positieve omdenkende, etc.. Op een gegeven moment, of op den langen duur, moet hem de eigen directe waarde, de positieve melodische kwaliteit van zoo'n wegspringende septiem bijvoorbeeld, voelbaar worden, dat kan niet missen. En is dit eenmaal gebeurd, wat kan hem dan beletten, zoo'n interval ook onnoodig, zonder dwang, om deszelfs eigen wil, aan te brengen? (Men begrijpt, we doelen allerminst op een zich bewust-verstandelijk afspelend proces!).

Ons thematje, wijsje, hoe eenvoudig het ook lijkt, heeft nog zekere metrische complicaties. Men zie de cijfers-à-la-Riemann, die we boven de maatstrepen hebben gezet. Dat het ex abrupto met een twééde en niet met een eerste maat begint, kan duidelijk zijn. Immers het eerste metrische rustpunt van hoogere orde, (gemarkeerd door een gongslag), valt zuiver drie maten na het begin, terwijl zulk een rustpunt in de Javaansche (of javaniseerende) muziek, die minstens zoo quadratisch denkt als de Westersche, zich stellig als het zwaartepunt van een 4de (danwel 8ste of 16de) maat poneert.

Maar nu is het aardige vooral, dat dit abrupte begin ook in de volgende zinsneden kunstig bewaard wordt, (met een ónbewuste kunstigheid!). Want weliswaar verloopt er tusschen de 1e, 2e en 3e gong telkens een tijdsduur van precies 4 maten, maar bij nadere beschouwing zal men opmerken, dat wat er onmiddellijk na een gongslag volgt, in dit geval niet kan worden begrepen als een begin, als een eerste maat. Het is daarentegen een aanhangsel van wat er voorafging, een soort van slotbevestiging! — een zeer weeke, onnadrukkelijke weliswaar, immers van die maat „4a" is zelfs het maatzwaartepunt onderdrukt, er valt geen themanoot op, (de kempoelslag belandt in het leege). Zoo kan ná die slotuitbreiding weer abruptelijk met een tweede maat begonnen worden, en dat terwijl de quadratische kaders in schijn, uitwendig, zuiver blijven gerespecteerd.

Terloops moge nog het volgende aangeteekend worden: zulke lief-wiegende slotuitbreidingen als de hier aangewezene, spreken tamelijk duidelijk tegen de stelling, die we onlangs te gedecideerd hebben verkondigd: dat n.l. in de Javaansche muziek alle uitgangen onfeilbaar mannelijk zijn. (Zie „Djåwå" VI, 228, noot). D.w.z. formeel kan men blijven volhouden, dat b.v. die eerste volzin op den gongslag en dus mannelijk eindigt. Maar voor een natuurlijke, niet formalistische opvatting is het niet waar.

De toonkunst van dit land is gelukkig rijk en veelvormig genoeg, om alle apodictische en te positieve regels, algemeenheden, door uitzonderingen, bizondere verschijnsels te weerspreken.

Die tegenspraak komt dan nog al eens juist van de nederige volksdingen. Dergelijke eigenaardigheden, als de zoojuist gedemonstreerde, zullen vermoedelijk ook wel in kinderliederen te vinden zijn.



Wat we niet weten: hoe het met de herhaling van dit stukje gaat. (Het is verbazend, zoo vaak als men, bij het altijd gehaaste inzamelen van gegevens gedurende een reis, naar détails vergeet te vragen, waarvan pas achteraf, gedurende het uitwerken van het materiaal de belangrijkheid blijkt; — voor een onmiddellijke verwerking is natuurlijk geen gelegenheid).

R. P. Br. ontkende, meenen we, dat deze Katawang een inleiding, („kabidhăn", — dat is zooveel als de Javaansche beboekå, of boekaning genḍing), had. Daaruit zou men moeten opmaken, dat het stuk herhaald wordt, zooals het daar ligt. En dan zou ook de abruptheid, imperfectie van den aanhef manifest moeten worden door het feit, dat de làâtste gongslag, en de nieuwe eerste, werkelijk maar 3 maten uiteen kwamen te liggen. Dat dit gecompenseerd zou worden door de slotnoot tot twee maten te rekken, (danwel een door figuratie in de bijstemmen bedekte rust in te schakelen), schijnt ons niet waarschijnlijk: het zou den indruk van zekere lamheid maken.

Heeft het stuk wèl een inleidingsphrase, dan is als zoodanig te beschouwen het gedeelte tot-en-met dien eersten gongslag, en deze zelf als een noot van twee kwarten lengte op te vatten. De slotgong van het stukje ware dan ook als een halve noot te rekenen, waarachter dan onmiddellijk zou kunnen worden voortgegaan halverwege de maat, op de plaats waar we het kruisje zetten.

Van een ander klein, te Pamekasan gehoord stukje, gelooven we, dat het niet alleen een Javaanschen naam, maar wel degelijk ook in laatste instantie een Javaanschen oorsprong heeft, van dat „G a g a q s é t r å" n.l..

We beschikken niet over een Javaansche lezing, tenminste niet over eene van behoorlijk controleerbare herkomst [14]). De Madoereesche is metrisch weer minder eenvoudig, dan ze er aanvankelijk uitziet. De inleiding, „kabidhăn", (het woord correspondeert met Jav. „kawitan": het begin van iets, — men vgle ook hiervoren den naam van een toonstuk „Krawitan"), het voorspelletje nu even buiten beschouwing gelaten, meenen we, dat als ideëel normalen kern van het thematje, als metrisch banale vorm ervan, gelezen mag worden:



Om dan te komen tot de factisch gepubliceerde lezing, kan men zich de eerste helft twee kwarten naar voren geschoven denken. Dan onstaat er tusschen de beide helften een spatie van vier kwarten in de plaats van de ruimte van twee, die er was. Die grootere gaping nu blijkt gevuld door een klein viertonig motief, dat fungeert als aanhangsel van de eerste tweemaatsgroep, en tevens een samengeperste vorm, resumtie van het melodisch motief daarvan geeft, (de eerste twee plus de laatste twee noten).

(Men begrijpe deze ontleding goed. Niemand beweert, dat het thematje eerst werkelijk zoo geluid heeft, als hierboven. Dergelijke hypothesen willen nooit méér zeggen, dan dat het uiteindelijk resultaat hetzelfde is, a l s o f het geschetste verloop

14) Men kan echter een pélogstuk „G.S." vinden in den bundel „Gending Djawi" door de Edition Matatani, Bandoeng, gepubliceerd op den naam van Paul J. Seelig, en zal bij vergelijking vermoedelijk sporen van overeenkomst met ons Madoereesche stuk vinden.

zich had voltrokken. Indien zulk een proces zich metterdaad had afgespeeld, dan ware dat allicht in den geest zelven van den vinder dezer gamelanwijze. Contrôle is dus uiteraard onmogelijk. — In meerdere mate bestaat die mogelijkheid bij de Westersche composities, waar men de aanvankelijke kiemmotieven vaak volgen kan in geheele reeksen van vervormingen).

Het kleine praeludium echter mag beschouwd worden als de vooropgezette, vooruitgeschoven tweede phrase van het thematje, met daaraan voorafgaand, en er aan vastgegroeid, een ietwat gerekten vorm van dat eigenaardige verbindingslid der beide helften van het thema. (We vergaten nog nadrukkelijk te constateeren, dat deze schakel, deze lasch, naar onze opvatting de metrische hoofdcaesuur, d.w.z. die na den kenongslag, overbrugt, verbergt).

Inplaats van de vier noten des', fungeerend als aanlengsel, vertraging van den inzet, wordt ook wel des'' gespeeld.



Een niet oninteressant gamelanstukje is ook het te Pamekasan genoteerde „Tal-(l)ang". D.w.z. de eigenaardigheden ervan zijn vermoedelijk tendeele minofmeer toevallig van aard, beïnvloed door de hebbelijkheden der ter reproductie van de slendrotoonschaal gekozen toonreeks. Bedenkt men, dat, was het stukje op een andere gamelan gespeeld, die reeks inplaats van des, es, f, as, bes wellicht ook d, f, g, a, c had kunnen luiden, dan zal men begrijpen, dat het schijnbaar zoo gedecideerde duur-karakter, (Des-groot), niet reëel is. Bij die andere manier van reproduceeren zou het even gedecideerd als d-mol hebben geklonken.

In ieder geval mag echter worden geconstateerd, dat de laagste toon van de schaal, de barang, een merkwaardig fondamenteele positie inneemt, zich voor Westersche ooren duidelijk poneert als grondtoon, waar de melodische beweging aller phrasen van uitgaat, en tenslotte op den gongslag toe terugkeert. Buitendien wordt in al die phrasen op ééne na, ook nog omtrent het midden die barang, des, aangeraakt. Van die midden-des in de tweede phrase, (inleiding meegerekend), zei men ons, dat ze ook wel als hooge toon gespeeld wordt; (dus als des'' inplaats van des'). Van de andere overeenkomstige noten weten we dat niet met zekerheid. Legt men echter ook die in de hoogte, dan zouden al de phrasen op één na, in een des culmineeren.

Gingen we naar ons (Westersche) gemoed tewerk, dan namen we alleen die tweede midden-des hóóg. (Dus die van de eerste werkelijke melodiephrase). Blijven ze allemaal in de laagte, dan krijgen al de zinsneden op een na een bes als top, en dat geeft nogal een star effect. Zoo, met die eene hooge noot echter zijn de toppen gedistribueerd volgens een voldoend gemouvementeerde en niet onbekoorlijke lijn: (bes') des'', bes', as', bes'.

Van de eigenlijke vier toonzinnen der melodie staat de derde met de eerste in nauwe relatie; ze is er een afspiegeling, repliek van, kleiner naar amplitude, en lichter, vlugger naar beweging. Zooöok is de vierde een voltooide en volgroeide herhaling van de tweede.



Wat het inleidinkje aangaat, dat notelijk met de laatste phrase der melodie overeenstemt, dit heeft heelemaal het eigenwijze air van een ouderwetsche ritornel, als prélude bij een Westersch lied, met vele strophen volgens een-en-dezelfde

wijs te zingen. Daarvoor werd immers ook niet zelden het slot der melodie zelf gebruikt. Na dit voorspelletje kon met pleizier de een-of-andere ijzingwekkende moordballade in 47 coupletten beginnen.

(N. B. De slotgong is in de notatie vergeten.)

Weinig valt er over het gamelanstuk „Bondèt" te zeggen. Zijn thema heeft geheel het gewone Javaansche type: een ordentelijke inleiding, (kabidhăn, boekå, beboekå), — de eigenlijke ghendhing, — en een tweede deel, dat men „ongghă'ăn" noemde, (welk woord van „ongghă"', klimmen, opstijgen komt, en dus overeenstemt met den Javaanschen technischen term voor het overgaan naar zulk een tweede deel, n.l. „moenggah").

We hebben inleiding en hoofddeel genoteerd in wat ons hun natuurlijken omvang en beweging leek. Men kan ze desgewenscht gemakkelijk opvouwen tot ze passen in het kader des'-bes'. Een paraphraseerende gambangstem zou zich vermoedelijk ongeveer langs de aangeduide lijnen bewegen, d.w.z. ze verbloemen, er festoenen van maken. De inleiding behóórde trouwens door een gambang gespeeld te worden in dit geval. (In de inleiding van gamelanstukken zwijgen de saroninstrumenten nog).

Bij het slotdeel hebben we geen poging gedaan om het te ontvouwen. Dat loont de moeite niet. Of liever, dat zou er het eigenaardig karakter maar van bederven; juist immers het gefixeerde, vastgebondene der bewegingi s er een karakteristiek element van. Alleen ware te overwegen, of niet in het gedeelte tusschen de pijlen, de hooge bes' en as' naar de laagte, (naar klein-as en bes), zouden verlegd mogen worden. Het slotstuk zou dan n.l. worden geschift in twee, een kwart of kwint van elkander verwijderde, en met elkander afwisselende liggingen, gelijk dat zoo vaak bij gamelanthema's voorkomt.

Die inleiding, in hoofdzaak weer met het slot van het thema (voor het moenggah) identiek, begint ook in dit geval dubbel zoo gauw als het hoofdtempo, en remt haar beweging tot ze dat tempo heeft bereikt. Of liever, ze laat haar beweging daartoe vervloeien, (want het rallentando maakt den indruk van passiviteit, niet van actieve stuwing, weerhouding).

Door correspondeerende grieksche letters en bogen of haken hebben we motieven, of motiefachtige elementen aangeduid, die een belangrijk aandeel nemen in den opbouw van het stuk. Feitelijk zijn dat er maar twee, want het met een gamma aangeduide brokje wordt in het verdere verloop niet meer gebruikt; (het in de derde viermaatsphrase van het slotdeel te willen terugvinden, ware wat gezocht). De omkeering van een motief hebben we door een accent aangeduid, een minder nauwkeurige overeenkomst door partiëele stippeling van boog of haak.

Als men zich voorstelt dat in het fragment tusschen de pijlen de bes en as laag liggen, komt dat motief met de alpha duidelijker uit. Laat men die twee tonen hoog liggen, dan ontstaat er overigens een nieuwe, extra relatie, waardoor een kenmerkende beweging uit de vierde phrase, van achteren af, in de op een na laatste wordt omgekeerd. (Zie het door een delta aangewezen element).

Constructieve eigenaardigheden, motiveeringen als we hier hebben gedemonstreerd, zijn in Javaansche gamelanstukken niets ongewoons. Ze geven aan de gendings een groote mate van hechtheid.

Men ziet, we hebben in het slotdeel geen kempoelslagen e.d. genoteerd; we hadden vergeten daarnaar te vragen, en willen ze niet, volgens de regels der logica, maar willekeurig, reconstrueeren.

Jammer is dat verzuim overigens wel, daar nu niet duidelijk wordt, welken metrischen zin die overtallige maten niet lang voor het slot van het stuk hebben, of dat ze incorrect zijn.

Zuiver naar melodische kenmerken oordeelend, zouden we de eigenaardige

maatmotieven, die we door dubbele bogen aanduiden, voor geïntercalleerd willen houden.

Er moet overigens worden opgemerkt, dat de met „p" (kempoel) aangewezen slagen, niet bij alle stukken normale kempoelinsnijdingen schijnen te markeeren. Het bewuste Pamekasansche ijzeren orchestje had immers alleen maar gong en kempoel. Hoe het de andere caesuren: kenong, keṭoeq aanbrengt, weten we niet.

Het thema van Bonḍèt moet vooral niet vlug gespeeld worden. K. manḍapan, en Tal(l)ang bewijzen, hoeveel langzamer de beweging genormeerd wordt, dan wij Westerlingen ze voor dat soort van melodische lijnen zouden kiezen.

Ons stuk Bonḍèt heeft geen overeenkomst met de genḍing Bonḍèt, genoteerd als No. 79 in Djakoeb en Wignâroemeksâ's „Serat Enoet genḍing sléndro"; en ook niet met No. 23 (blz. 34) van Soelardi's „Serat Pradânggâ", dat trouwens Boenḍèt" tot opschrift heeft, wat wellicht „Boenḍet" moet zijn.



Hiermee zijn we aan het eind van onze te Pamekasan verzamelde gamelanthema's. D.w.z. een enkel, dat uitdrukkelijk als van Java geïmporteerd, werd opgegeven, en „(Gon)ḍang ganḍoeng" genoemd werd, bewaren we tot bij het rijstblokmuziekstuk van dien naam.

***

We laten nu de stukken, de thema's volgen, genoteerd in de oude kraton van Soemenep.

Die speler droeg ze ons voor op een houten gambang. Zoo werden de onnatuurlijke breuken in de lijnen der muziek vermeden, die, naar we al opmerkten, bij het spel op de saroninstrumenten onvermijdelijk zijn. Overigens zijn die thema's nu dus ook niet meer geheel naakte, kale, zuivere cantus firmi, maar er moeten, ondanks ons verzoek om heel eenvoudig spel, typische elementen, flexies van het gambangspel bij ingekomen zijn. Vooral bij het eerste stuk, (b.v. die triolen).

Wij gaven de stemming van het gebruikte instrument, evenals te Pamekasan weer door een notatie met vier mollen. We vergaten echter aan te teekenen, of ook hier inderdaad de eerste, laagste toon van den sléndroschaal op des lag. Maar daar de plaats der quasi-kleine tertsen, door ons Westerlingen in sléndroschalen gehoord of gemeten, vermoedelijk toch meestentijds geen principiëele beteekenis behoeft te hebben, is die omissie minder van belang dan men misschien meent.



Men lette in „**Pantang**" op de correspondentie van de motieven, die we door boogjes of haken kenteekenden.

Van die met de bogen mag men opmerken, dat de vorm bij (a) in de quint, en die bij (c) in de onderquint overeenstemt met die bij (b); andersgezegd wordt de ligging tweemaal een quint naar de laagte geschoven. (Voor de vergelijkingen moet men het verschil tusschen groote secunden en kleine tertsen wegdenken. De correspondentie is even goed, als had er as, bes, c en ges, as, bes gestaan).

Het motief in quaestie doet overigens aan den trotschen aanhef van den Vorstenlandschen Bimâ Koerdâ denken.

Ook de fragmenten boven de vierkante haken correspondeeren in de quint.

Het ,,Ta(l)lang" dat nu volgt, heeft, voorzoover we zien, geen overeenkomst met het te Pamekasan gehoorde stuk van dien naam. Men vgle zelf!

De Soemenepsche speler was veel meer dan de Pamekasansche geneigd, dingen anders te spelen, dan hij ze, (naar alle waarschijnlijkheid!), in het orchestsamenspel zou hebben uitgevoerd. Vandaar b.v. ook zekere metrische incongruenties. De contrôle leek niet moeilijk, daar hij ons de plaats der gong- en andere caesuren op ons verzoek aanduidde. (Ook die der keṭoeqs, waarvan de notatie in Pantang is achterwege gelaten).

We herstellen dus de normale metrische verhoudingen door boven den balk geschreven waardeaanduidingen.



De meeste van de in „**Tal(l)ang**" genoteerde lange tonen zullen door den speler wel in achtsten ontbonden zijn.

Het derde Soemenepsche stuk, ,,Doeng-enḍoeng labăr" hebben we maar ten-deele opgeschreven. Het rekte ons te lang.

(De spelling in het muziekvoorbeeld is niet correct).

—De speler kwam met de ietwat verwonderlijke mededeling, dat voor dit stuk dezelfde inleiding zou gebruikt worden als voor ,,Tal(l)ang''.—Men ziet, dat we weer een quintrelatie aangeduid hebben.

Met dit stuk zijn we aan het eind van onze Madoereesche gamelannotaties.

D.w.z., misschien moesten we hier nu eigenlijk laten volgen, wat we meenen gehoord te hebben van die kleine scheepsgamelans. Maar daarmee zouden we feitelijk midden in de volksmuziek raken. En eer we ons dààrin begeven, willen we eerst liever een nieuwen aanloop nemen.



V. Over de waardeering en de studie van de Inlandsche muziek, van de volksmuziek vooral.

......,,(Laat) men de Europeesche energische nieuwsgierigheid op deze kunst los, zoo loopt men het gevaar der smakeloosheid, waartoe de Soendaneesche avond **bijna** dreigde te leiden —door het brengen van intieme dorpsmuziek in een op applaus ingestelde drukbezochte receptieavond''......

Deze zinsnede is citaat uit een brief „Over het Cultuurcongres te Bandoeng" van Thomas Karsten, gepubliceerd in „de Locomotief", en herdrukt in „Djåwå" I (1921), p. 305, (311). Ze betreft de lezing, getiteld „Een en ander over Soendaneesche muziek", door Mr. Kunst gehouden. Echter constateert Karsten: „Eén enkel der vele verschillende instrumenten, zoo dun van klank als een fijn kinderstemmetje, ja, nauwelijks hoorbaar, dwong meermalen de stikvolle pendopo tot volkomen luisterstilte; en niet een sekonde klonk zijn geluid, of voor de verbeelding zonken menigte, schelle verlichting en voordrachtsstemming weg, om even het visioen te laten verrijzen van dit teedere en innige geluid in de omgeving die het behoeft, van een kostelijk fijn Preangerlandschap met blinkende sawahterrassen tegen een grilligen berg, of van een welverzorgde stille desa, om schemertijd, met de gedempte dorpsgeluiden tusschen de muziek door......"

Vindt men nu, dat een ander schrijver, het congres te Soerabaja van 1926 in „de Loc." beschouwende, eveneens bezwaar maakt tegen het brengen van Oostersche volksdingen op door Westerlingen ingerichte congresbijeenkomsten, ja het gevaar van onechte, alleen maar snobbishe belangstelling aan deze handelwijze inhaerent acht [14a]), terwijl niet alleen hij maar ook meerdere journalisten voorts klagen, dat die Madoereesche muziek, mogelijk voor de wetenschap van belang, iniedergeval voor het overige onbekoorlijk, zonder schoonheid was [14b]), dan zou men, al deze meeningen en oordeelen als bevoegd en welgefundeerd accepteerende, er toe moeten komen, de volksmuziek der Madoereezen lààg te stellen. Vooral wanneer men zich dan ook nog het oordeel van Mr. Kunst zelf over de Soendasche instrumentale muziek tebinnenbrengt [15]), die daar voorloopig alleen maar de onvolledige en verbasterde resten in hoort van het verwaarloosd en verbrokkeld erfdeel der gemeenschappelijk Indonesische muziek, (al mogen dan sommige instrumentale muziekjes volgens zijn opinie meer waardeering verdienen, en de Soendasche zang wellicht 's volks muzikale instinct zuiverder en vollediger uitdrukken), — dan zou men zich met de Madoereesche toonkunst al op een heel laag peil beland moeten voelen.

Maar naar het ons voorkomt, zijn de aangeduide meeningen over de volksmuziek der Madoereezen juist **niet** acceptabel, behooren ze niet tot de kritische oordeelvellingen, die hun object toelichten, leeren kennen. Het zijn leekenoordeelen, die allereerst zelf toelichting hunner symptomatische beteekenis van noode hebben, en zelf in hun ontstaan moeten worden verklaard.

Moeilijk is die verklaring overigens niet. Wanneer het aan Karsten zoo gemakkelijk viel, bij het hooren der Soendasche muziekjes, die heele fatale congresentourage te laten verzinken, het landschap, waar ze in thuis zijn, er bij te laten opdoemen, hoe kwam dat dan?

Dat kwam immers, doordat hij dat Soendasche land, met zijn fijne adem van muziek **kènde**.

Maar wat nu, wanneer iemand niet kent de muziek van Madoera, en allicht óók niet kent dat droge, nuchtere, ongemakkelijke, ongulle, en tòch beminlijke land zelf, en hij krijgt die muziek dan te hooren in die quasi-mondaine, quasi-wetenschappelijke congresspheer? Hoe moet hij haar **dan** verstaan?

Dan zal hij haar in de meeste gevallen eenvoudig **niet** verstaan.

14a) H. in het 3de blad van 29-9-26: „een congres dat (...) voornamelijk **show** is in den ongunstigen Amerikaanschen zin(...)".

14b) Id.: „zelfs de liefhebbers onder de hoorders in het openluchttheater kregen niet den indruk dat men hier met een bizonder aparte en interessante muzikaal-cultureele ontwikkeling te doen heeft".

Vgl. het „Soer. Handelsblad" 24-9-26: „wel heel weinig Westerlingen (...zullen) een ding van schoonheid in de geboden muziek (...) hebben gevonden."

15) Zie „Djåwå" III, 40.

Zelfs kan het onder die omstandigheden gebeuren, dat iemand, die bijvoorbeeld de lieve Soendasche angkloengs eerlijk en gevoelig heeft gewaardeerd, niettemin gehéél zonder besef van de charmes der Madoereesche spleettrommen blijft, (der zuivere, onvermengde orchestjes, bedoelen we), die door hun timbre aan de angkloengs wezenlijk verwant, alleen wat minder opzichtig zijn, maar wier muziek zoo oneindig veel geestiger, teekenachtiger, intelligenter is.

Te schamen heeft over zulk een falen zich niemand.

Toen wij te Pamekasan na vele ochtenden tobbens, het repertoire van zoo'n tromorchestje in de groote trekken schriftelijk hadden vastgelegd, toen was er onder de Madoereesche aanwezigen, die ons werk plachten te observeeren, — en te observeeren, naar we vermoeden, met zeer gemengde gevoelens, waarbij verwondering en verveeldheid zeker niet zullen hebben ontbroken, — toen was daar iemand, die, vragend of we ze nu werkelijk allemaal hàdden, de verschillende stukjes, na ons bevestigend antwoord, een blijk van waardeering gaf door op te merken, dat er bij de Madoereezen zelf velen zijn, die nieteens het eene stukje, dat die menschen speelden, van het andere zouden kunnen onderscheiden.

Maar wat wèl een fout is: Over vreemde dingen te oordeelen, zonder te hebben nagedacht, of eigen hoedanigheden, in de gegeven omstandigheden, ook maar eenigszins den kans op een billijk oordeel waarborgen.

Zeker, het is mogelijk, iedere vreemde muziek bij instinct en intuïtie te verstaan, te verstaan tot op zekere diepte althans. En men mag a priori, met een axiomatische stelligheid vastleggen, dat wie die gave heeft, ook nooit, welke onbekende muziek ook, zal afwijzen, verwerpen. Hij kan dat nooit doen, omdat immers iedere exotische muziek zoozeer geladen is met de psychische qualiteiten van dat vreemde volk, dat de eerste indruk hem altijd de gewaarwording van een openbaring geven zal. Wie op zulk een eerste contact reageert met een veroordeeling, — wat critiseert hij anders dan eigen bevangenheid, bevooroordeeldheid, gebrekkige ontvankelijkheid, (ze mogen dan algemeen of partiëel, continu of slechts tijdelijk zijn).

Er wordt over vreemde muzieken te vaak gecritiseerd met evenveel zin en recht, als het hebben zou, de litteratuur te beoordeelen eener taal, die men niet verstaat, maar waar men iets tegen heeft omdat men haar timbre, haar kleur niet aanlokkelijk vindt. Men kon dan beter eerst een poging doen om die taal te leeren, en, verkiest men dat niet, zich redelijk van ieder oordeel onthouden[16]).

Men ziet het, door zekere reacties op onze demonstratie, ter gelegenheid van het Congres, te Soerabaja gehouden, achten we niet ons, maar wel de Madoereesche muziek miskend. Men mag vragen, waarom we dan willens en wetens haar daaraan bloot stelden?

Had dit nut?

---

16) Wil men eigen talenten tot het verstaan van de vreemde talen der exotische muzieken zuiver meten, dan zoeke men, of herinnere zich de aanraking met de Chineesche theatermuziek. Tegenover deze legt de muzikaliteit van nagenoeg alle Westerlingen het af, onverschillig of dat leken in musicis of toonkunstenaars zijn. De muziekethnologen rekenen we niet, omdat het natuurlijk mééstal hun instinctieve liefde en intuïtief begrip voor de ongewone muzieken waren, die hen tot hun studie hebben gedreven. Maar van anderen, profanen, kennen we maar één enkel van begrip getuigend oordeel, — (we tellen nu alleen de gepubliceerde, gedrukte).
Dat is de oordeelvelling van H. M. Tomlinson, (de man die de Bàràboedoer niet zien ging), vervat in de volgende woorden: „The Chinese (...) has forgotten more, than our culture has had time to acquire. He is such a friendly soul, too, if you are sufficiently cautious when accepting him. He has his own theatre in Macassar; a safely fascinating place once you have subdued the magic of its orchestra". („Tidemarks", 133, 134).
— Eenige weken nadat we het bovenstaande hadden geschreven, vonden we in een N.R.C. (mail; 15.2.26) een opstel over „Het Chineesche tooneel II", dat ook een oordeel geeft over de bijbehoorende muziek. Beoordeeld

Die rhetorische vraag brengt ons de meening van een dwars maar eerlijk man te binnen, die indertijd[17]) naar aanleiding van het Congres te Bandoeng schreef: „Het feit dat deze muziek, (de Indonesische), naar Westersche opvatting, vooral voor den muziektheoreticus of -historicus, uitermate „interessant" is, is van niet het minste w e z e n l ij k e belang"... — „(Een) te energieke, en vooral een te ongeduldige doorgronding van deze zeer diep in 't gemoed wortelende kunst, (kan) haar nooit goed, en eerder...kwaad doen." — „(Ze leidt tot) hoogst „interessante", uitvoerige, misschien zelfs belangrijke publicaties, die echter alleen in de bibliotheek of het Westersche studeervertrek waardeering zullen vinden, maar voor hier weinig beteekenis zullen hebben".— „Van belang — van uit 't Java-instituut-standpunt — lijkt mij vooral voor haar techniek en hare instrumenten het niet-verloren-gaan,......bevordering en verge-

---

met h a l f begrip. De opvatting dat het huidige Chineesche theaterorchest afkomstig is van de Mandsjoes of hun periode, lijkt ons aanvechtbaar, maar we hebben hier niet de noodige boeken om haar te bestrijden. De snijdende viooltjes, waar de heer Van Blankenstein zoo over klaagt, moeten, getuige hun verbreiding tot in Indo-China en Siam toe, en hun tallooze varianten, zeer veel vroeger in China zijn binnengekomen. Of is de bedoeling, dat pas de Mandsjoes ze voor tooneelmuziek gebruikt hebben? Een bizondere geschiktheid voor de openlucht bezitten die violen niet, daar ze, ondanks hun doordringende scherpte van timbre, weinig feitelijke dracht hebben, veel te zwak zijn van toon.— Indien er inderdaad lithophonen in de bedoelde theaterorchesten voorkomen, (wijzelf hebben ze er nooit in gehoord), dan kunnen die zeker niet den klank hard maken, terwijl ze ook tot de oudste toonwerktuigen der Chineezen behooren.— De verschillende tokkelluiten van het bedoelde ensemble zijn evenmin werkelijk krachtig van geluid als welke met vinger of plektrum getokkelde luit ook. Overigens zijn er onder de in oude Chineesche graven gevonden figuurtjes al, die een tokkelluit bespelen. Zoodat het niet tegen den ouderdom van een Chineesch instrument spreekt als Amiot, (en dus blijkbaar ook zijn Chineesche classieken), het negeeren.—
Resten als èrge geluiden feitelijk alleen de, inderdaad nogal bijtende, schalmeiën, (want die zullen wel met de „schrille fluiten" zijn bedoeld; maar is een es-klarinet zooveel zoetsappiger?), en het slagwerk; (want de groote trompetten, spaarzaam gebruikt, zijn stellig veel minder machtig dan onze bazuinen b.v.).
En dan zullen het wel niet de bescheiden tromgeluiden, nochook de droge tikkelingen als van het slaan met hout op hout, nochzelfs de paar slagbekkens of schijven van vasten toon zijn, die het hem hebben gedaan in de ooren van dr. v. B., doch zeer speciaal de metalen slagbekkens zonder bepaalde toonhoogte, en met daverenden, rammelenden, kletterenden, rinkelenden klank. Immers juist die geluiden leveren den eigenlijken grondlaag, het substratum, stramien van dit Chineesche orchestspel. Zooals de gestreken klank in ons traditioneele symphonieorchest, en de bepààlde, melodische, klokachtige metaalklanken in den gamelan.— Eigenaardig genoeg, die grondkleur van het Chineesche orchest! Maar juist zulke eigenaardigheden zijn het, die men bij het hooren van vreemde muziek eenvoudig heeft te aanvaarden als het gegevene. Gelijk de hebbelijkheden van een taal, die men leert. De hr. v.B. doet dat maar tendeele.
In tegenstelling met oudere dramatische muziek der Chineezen, is, volgens hem, „het orchest, zooals het (...) sedert de 17de eeuw in zwang is gekomen (...) een duivelsuitvinding. Men zegt, dat het berekend is op de vlakten van Mongolië, waar de barre wind de op open podia voortgebrachte klanken meedraagt (...). Die muziek is in hooge mate illustratief. Hartstochtelijk volgt zij den gang van het drama en iedere uitbarsting van hartstocht wordt door haar uitbarstingen begeleid en toegelicht. Daar zijn allerlei slaginstrumenten, de gong, klinkende steenen, klinkende metalen, de schrille fluiten en de gitaren, de primitieve tweesnarige violen met hun door merg en been snijdende tonen...... — Ware orgieën van fel geluid kan men aanhooren, wanneer, zooals Demosthenes tegen de branding, het falset van den acteur tegen den gillenden storm van het orchest schreeuwt. — Men moet wel even aan deze geluiden wennen (...)"
Maar, indien deze schrijver nu nog toe wil geven, dat dat orchest niet alleen zeer illustratief, doch in hooge mate expressief is, (door de intelligente distributie, variëering en doseering van zijn geslagen geweld namelijk,— trouwens de oeconomie in de toepassing van zijn overige kleuren, hoewel stereotypeerend: de dwarsfluit bij een teedere scène, de schalmei voor den staatsman, het trompetgeschal voor den krijgsheld, is ook fraai van uitwerking, — de k l e i n e theaterorchestjes hebben echter geen geblazen klank) — maar, de suggestieve expressiviteit toegegeven, wat schààdt het dan verder eigenlijk, of iemand die machtige geluidsmagie een Höllenlarm, een z w a r t e kunst, een werk des D u i v e l s acht?

Aangaande de hoogerbedoelde vaklieden, muziekethnologen, valt echter nog op te merken, dat het oordeel van Knosp over de muzikaliteit der Chineezen dom-onjuist is. — Een volk, dat zulke fijne mythen en philosophieën over zijn muziek heeft gecreëerd als het Chineesche, kàn immers ook niet het onmuzikaalste ter wereld zijn!

17) Zie „Djâwâ" I. 311.

makkelijking van hare beoefening, ook in het onderwijs en dg.; en daarnaast, ten opzichte van haren geest, het zich-bewustworden van haren ethischen en aesthetischen aard door de beoefenaren, dus de Javanen *zelve*".

De vraag, welke speciale belangstellingen het gevolg moeten zijn van het specifiek door het Java-instituut ingenomen standpunt, kunnen we hier niet behandelen. Ons ontbreekt het recht, namens het Instituut te spreken. Slechts terloops herinneren we er dus aan, dat dit Inst. is voortgekomen uit een motie, aangenomen op het „Congr. voor Jav. cultuurontwikkeling" te Sålå in 1918, welke motie vroeg: de oprichting van „een permanent instituut ter *bestudeering* van de cultuur uit vroeger dagen en *van heden*, en ter afbakening van de richting waarin zij zich voor de toekomst zal moeten ontwikkelen."

Stelt men daartegenover de statuten van het J. I. zelf, die in art. 3 als doel der vereeniging noemen: het bevorderen der „*ontwikkeling* van de inheemsche cultuur, in den meest uitgebreiden zin van het woord, van Java, Madoera en Bali", dan dient men ook het 4de artikel aan te halen, dat onder de *middelen* ter bereiking van dat doel noemt: „het verzamelen en toegankelijk maken van zoo volledig mogelijke gegevens omtrent alle uitingen der Javaansche cultuur, zoowel in het heden als in het verleden;... het bevorderen van kennis en inzicht in de Javaansche cultuur...". (Dj. I. 65).

Wie meent, dat het bestudeeren der cultureele uitingen van het Javaansche volksleven, (waaronder de kunsten, de muziek), niet tot de *ontwikkeling* dier cultuur kan bijdragen, of aanneemt, dat de bedoelde studie de genoemde *ontwikkeling* alleen bevorderen kan, indien ze *niet* volgens Westersche wetenschappelijke methoden, en *niet*, (ook niet tendeele), door Westerlingen geschiedt, diende eigenlijk een herziening van dat art. 4 na te streven.

Voor het overige stemmen we in met veel van het geciteerde.

We hebben waarlijk nooit de pretentie gehad, dat onze studie van sommige onderdeelen der Indonesische muziek „voor hier" eenige bizondere beteekenis had. Ze is zeker van niet meer praktisch belang, dan welke tak ook der ethnologische bestudeering van den Archipel, en stellig van minder dan de taalkundige en de adatrechtelijke takken, die menige praktische vrucht dragen.

Maar men wil de onpractische takken der ethnographie toch niet geheél wegkappen vermoedelijk? Ze vinden immers toch al slechts een uiterst schaarschen steun; speciaal deze jongste loot, de ethnographische musicologie. Wij voor ons kunnen het J. I. alleen maar dankbaar zijn, dat het, welhaast als eerste hier te lande, er belangstelling voor heeft getoond; (daarin later door het Bataviaasch Genootschap gevolgd).

Deze studie der Indonesische muziek, ze behoort waarlijk niet alleen tot de broodelooze, doch zelfs gedecideerd tot de kostbare en eenigszins ruïneuze wetenschappen[17a]). De omstandigheden zijn er werkelijk niet naar, dat iemand een subsidie, een tegemoetkoming als onze reis naar Madoera mogelijk maakte, mag afslaan. Zelfs niet, al is hij ervan overtuigd, dat de tegenprestatie, een lezing voor het congres, en een verhandeling voor het tijdschrift [17b]), volstrekt geen direct aanwijsbaar nut hebben.

Immers, dat onze onderzoekingen, afgezien van hun mogelijke beteekenis voor het geheel der muziekethnologie of der

---

17a) Van welk een bodemloos optimisme gaf de schrijver in de „N. R. C.", (dat was zeker wel Joh. Snelleman), blijk, toen hij, Kaudern's boek over de „Musical instruments in Celebes" besprekende, ons Hollanders aanspoorde zulke onderzoekingen liever in „eigen beheer" te houden, omdat immers „we have the men, we have the ships, we have the money too"! Jawel; morgen brengen!, (dat geld namelijk).

17b) Men beschouwe dit stuk niet als een uitbreiding van onze causerie. Deze was er daarentegen een mager uittreksel van.

algemeene volkenkunde, ook nog een eenigszins aanmerkelijke practische waarde hebben voor de volken van dit land, we hebben het gezegd noch voorgewend. Het eenige wat we hebben aangestipt, is, dat, als men zich in beschouwingen over de toekomst der Indonesische muzieken verdiepen wil, men aan de bestudeering van haar verleden eenige aandacht zou kunnen schenken, en dat, als het tot het publiceeren van methoden voor het onderwijs in de inheemsche muziek moet komen, voorafgaande bezinning op een theorie harer eigenaardigheden niet onnut kan zijn (Dj. I. 287).

We willen daar nu nog bijvoegen, dat, zullen de Javanen zelf zich tot een bewust begrip van het ethische en aesthetische wezen hunner kunsten zetten, de Westersche onderzoekingen hun, indien wellicht geen voorbeeld, dan toch allicht een prikkel, een aansporing (al ware het slechts tot tegenspraak), zullen geven.

Terwijl eindelijk het eenvoudige feit der ernstige belangstelling, door Westerlingen gespendeerd aan de Inheemsche muzieken, niet slechts als interessant studieobject, maar wel degelijk ook als bewonderenswaardige vormen van schoone kunst en uitingen van beminlijke volkskunst, zoo dit feit aan de menschen van dit land al niet een zeker gevoel van voldoening verschaft, het toch allicht de neerdrukkende uitwerking kan helpen tegengaan van al de stomme maar helaas niet zwijgende veroordeelingen der Inlandsche toonkunst en andere Inlandsche kunsten.

(Hoe zelfs overhaaste wetenschappelijke publicaties de levende Inlandsche muziekbeoefening zouden kunnen schaden, ontgaat ons overigens geheel.)

Het Westersche, het Uitlandsche publiek hier in Indië, gelijk het den toehoorderskring der congressen, en den lezerskring van „Djåwå" helpt samenstellen, — men begrijpt, en dient te billijken, dat zijn belangen ons verder staan, dan, aan den eenen kant, die der Westersche volkenkundige wetenschap, en, aan den anderen, die van de Kinderen-des-lands.

Trouwens, te zijnen aanzien doen zich alle zwarigheden voor, die van het z.g. „populariseeren" eener, in dit geval waarlijk niet zóó gemakkelijke, wetenschap onafscheidelijk zijn.

Men, een man van het vak, is per exempel toehoorder bij de voordracht van een collega, die zich angstvallig buiten alles houdt, wat op wetenschappelijke moeilijkheden lijkt, en men ziet dan achteraf de kranten over zijn geleerdheid klagen. Men vergeet zelf een (uiterst elementairen) technischen term te verklaren, vertelt niet, dat een saron een muziekinstrument is, en krijgt dan reacties te lezen, als was er sprake geweest van een sarong, een kleedingstuk.

Waarlijk, in beginsel zijn wij nooit erg vriendschappelijk gezind geweest tegen pogingen tot wetenschappelijke populariteit, waardeeren zoomin de volksuniversiteiten, als muziekaesthetica en vormleer op middelbare scholen. – Zulke popularisaties of vulgarisaties bereiken te vaak alléén maar, dat men zich verbeeldt iets te begrijpen, waarvan men nog geen notie heeft, geven waanwijsheid voor begrip.

Misschien gaat nu iemand zeggen, dat, wat er ook moge wezen van den inhoud onzer stukken, ze in ieder geval volstrekt niet overal de neutrale grauwheid, de verheven onaandoenlijkheid, de voorname distantie bewaren, welke men van verhandelingen, die tot de wetenschap praetendeeren bij te dragen, gewoon is te verwachten; zoodat ze, waar niet vervelend, toch zelf eer populair dan wetenschappelijk plegen te zijn van voordracht.

We erkennen de zonde; maar we moeten daarbij opmerken, dat ze niet uitsluitend een onwillekeurig gevolg van ons temperament is, doch grootendeels is begaan met voorbedachten rade.

Terwijl immers we ons altijd hebben ingespannen om onze opstellen zoo ruim mogelijk van genoteerde muziek te voor-

zien, als (betrekkelijk) objectief materiaal, waaruit de Lezer zich zelfstandig een oordeel kan vormen, — scheen een (van nature subjectieve) toelichting, een poging om weer te geven het vele wat nu eenmaal „nicht in den Noten steht", (en daar ook niet staan kàn), ons bij exotische muziek, die menig Lezer in natura nooit heeft gehoord, noch ook hooren zal, weliswaar gevààrlijk, maar niettemin gewènscht. Gewenscht, omdat zonder haar die muziek voor vele lezers in het geheel geen leven krijgt; gevaarlijk, omdat zulk een toelichting, naar zijn aard bestaande uit een reeks van suggesties, ter kenmerking van het klankkarakter bijvoorbeeld, of ter verbeelding van het rhythmische effect, geen waarborg biedt, dat de uitwerking dier inblazingen voldoende met den indruk overeenkomt, die de geschilderde verschijnselen zèlf zouden gemaakt hebben.

Men ziet dus, we weifelden. En het was dààrom, (méér dan uit ijdelheid), dat we niet zonder genoegdoening een oordeel van Duitsche, wetenschappelijke zijde lazen over een stuk van ons, („Oude Klanken", Dj. V), omdat er het vermogen in werd geprezen, door levendige en aanschouwelijke beschrijving die verre muziek aan den lezer in Europa naderbij, hem die voor ooren te brengen.

Wat nu de Westersche toehoorders bij onze congresdemonstratie aangaat, we herinneren er tenslotte aan, dat we hun den raad gaven, dezen uitgebreiden, beredeneerden vorm onzer toelichting te lezen. Voor wie werkelijk van goeden wille is jegens de kunst van dit land, zal de lectuur ongetwijfeld een uitwerking hebben van verheldering. Immers tot menig muzikaal toehoorder, maar die nu eenmaal niet de gave van het gemakkelijk, bij ingeving verstaan van vreemde muziekidiomen heeft, moet door de eigenaardigheden van het patois, waarin ze werd voorgedragen, door de bijtende timbres bijvoorbeeld van menig vocaal of instrumentaal stemgeluid, de melodische en rhythmische inhoud dezer muziek eenvoudig niet zijn doorgedrongen.

In onze notaties vindt hij die nu dan vrij van die stridente kleuren, — veel minder ècht dan in de werkelijkheid, ongetwijfeld, maar begrijpelijker, toegankelijker. Zij hoeft hem nu ook niet meer voorbij te gaan, onbegrepen door haar vluchtigheid: hij kan zich nu haar ideeën zoo vaak voorneuriën of voordenken, als hij zelf wil, of ook probeeren, constructieve eigenaardigheden, zooals we hiervoren hebben aangewezen, na ze gezien en verstandelijk begrepen te hebben, ook in hun uitwerking van muzikale expressie onmiddellijk te verstààn.

VI. De ghăloenḍhăng.

Dit instrument, de ghăloenḍăng, is een eigenaardige primitieve soort van gambang, van xylophoon, die we in West-Madoera hebben aangetroffen. Het door ons geobserveerde exemplaar kwam uit de dhisa Djoengpèrèng, district Bangkalan, en men wist ons geen méérdere plaatsen te noemen, waar het instrument ook nog zou voorkomen. Het w.b. van Kiliaan schijnt zijn naam niet te vermelden. Het ding zal dus werkelijk wel weinig verbreid en bekend zijn. (? Zie dezen zelfden naam, gebruikt voor een ander instrument, in kp. XI. Vgl. ook in noot 6c het opgemerkte over de instrumentnamen saloenḍing en saloenḍi, voorts bij J. & C. J. A. Kunst „Bali II" 437 den gamelan selondèng, en eindelijk onze noot 24.)

Toch kunnen we niet verzekeren, dat een dergelijk instrument niet óók bijvoorbeeld in den een-of-anderen streek van Java is te vinden. Zulke negatieve vaststellingen zijn in het algemeen uiterst bezwaarlijk. Indië, en speciaal ook Java, blijkt rijk te zijn aan eigenaardigheden, voor den ethnograaf of folklorist van belang, maar die toevallig nog nooit zijn beschreven, en die dus onder de vaklieden voor „onbekend" moeten gelden.

Daarbij komt dan, dat diezelfde dingen niettemin in een bepaalde streek iets heel gewoons kunnen zijn, en den ontwikkelden leek terplaatse zóó goed bekend, dat het hem eenvoudig niet invalt een man-van-het-vak er op attent te maken, al mocht hij daar overigens wel toe genegen zijn.

Dit is voor dien vakman niet pleizierig; óók al niet, omdat hij, de muziekonderzoeker bijvoorbeeld, dus voortdurend de kans loopt, met eenigen ophef een vondst aan te kondigen, die hem merkwaardig lijkt, maar waarbij menige „leek" verwonderd denkt: „Maar man, wist je dat niet-eens?!"

We mogen de beschrijving van onze „ghāloenḍhāng" nog wel even uitstellen, om nòg iets te zeggen over die kwestie van eigenaardige, z.g. onbekende, en iniedergeval onbeschreven dingen uit het Inlandsche leven. Het schijnt werkelijk geen overdrijving, van Java te beweren, dat het er nog stik-vol mee moet zitten,

Toen onlangs een goede kennis van ons met vacantie ging naar Wånåsåbå, vroegen we haar, daar uit te kijken, of ze soms iets bizonders van volks- of kinderinstrumenten zag. Ingevolge dat verzoek bracht ze ons een, van Java nog niet beschreven, allerprimitiefste gambang mee, een nòg simpeler instrument dan die Madoereesche ghāloenḍhāng is. Het ding werd eenvoudig gambangan genoemd, en bestond uit niets dan drie losse toetsen, (langwerpige, overlangs platte, in hun breedte kromme, latten van bamboe, wandstrooken dus van een dikken bamboestengel). Het kind dat er mee wilde spelen, ging op den grond zitten, strekte zijn beenen recht uit, lei de toetsen daar dwars over, en sloeg die met een bamboestokje. (Nummeren we ze naar toonshoogte, met den laagsten beginnend, dan lag toets III het dichtst bij de voeten, en I het verst daar van af. Die toets zal ongeveer éénsgestreept-fis zijn, den afstand van I tot III hooren we soms als een kwart en soms als een tritonus, dien van II tot III als een wat-te-kleine groote-terts. De reeks wordt dus plus-minus fis'-g(is)'-b(is)'. (Onze tonometer is momenteel helaas onbruikbaar.) Ook vond ze daar een z.g. „trommelcither", die van Midden-Java nog niet bekend was. (Wat dat voor ding is, zullen we verderop verklaren.— Zie noot 20.)

Van haar vorige vacantiereis, in de buurt van Tjisoeroepan, achter Garoet, bracht deze zelfde belangstellende echter een observatie mee, die schijnt te bewijzen, dat daar als kinderspeelgoed „stamptrommen" voorkomen. Welk genre van instrumenten dat zijn, zullen we straks nog zien, want we hebben er Madoereesche te bespreken. Maar ook uit de Preanger waren ze niet beschreven.

Wat we met het bovenstaande willen zeggen, is alleen dit: Wanneer een niet-deskundige, op willekurige wandelingen, zonder navragen, puur bij toeval tweemaal achtereen, en elke keer binnen een of twee weken, nog-onbekende dingen vindt, dan kan het toch niet anders, of ze moeten dik gestrooid liggen hier in dit land. — Als we eens alles wisten, wat b.v. de Inlandsche toehoorders onzer demonstratie allemaal aan bijdragen hadden kunnen geven, betreffende Javaansche volksinstrumenten! Maar van zulke aanvullingen heeft er ons slechts één enkele bereikt. (Zie noot 19.)

***

Doch nu volge eindelijk eerst de beschrijving van de ghāloenḍhāng. Die bestaat uit 5 stuks ruwe, onder platte, boven bolle, toetsen van waroehout en uit twee stukken pisangstam, waar die toetsen dwars zijn overheen gelegd, bijwijze van bruggen. In den eenen stam was tusschen iedere twee toetsen een stuk groene, stijve nerf geprikt, (vermoedelijk van het pisangblad). Geslagen werd het instrument door twéé menschen, d.w.z., een vrouw speelde

31968

de melodie met in iedere hand een rechten ruwen houten stok, en met nog zoo'n stok sloeg een man op alle zware maatdeelen den hoogsten toets aan.

Ze kenden maar twee stukken, men vindt die hier genoteerd. Men ziet, hoe we de stemming der toetsen verstonden. Over de toonreeks, die die samen opleveren, zullen we zoo nog iets zeggen.

Eerst willen we aanteekenen, dat, naar overigens zeer weinig stellige, inlichtingen, een dergelijk instrument misschien ook op Java zelf waargenomen is. (In het Mådjåkertåsche???). En voorts, dat, toen we aan belangstellenden (uit Sachs, ,,M.I. I. & I'') de beschrijving voorlazen van zekere Niassche primitieve xylophoon, waarbij, ter versterking van het geluid, de spelende vrouwen hun beenen met de klankplaten over een in den grond gegraven gat heen leggen, er iemand was, die zich dat tafereel ook vagelijk meende te herinneren van Java, maar niet wist te decideeren tusschen het Pengalèngansche(???), het Salatigasche(???),— ,,of elders''(!). In ieder geval, men kijke eens uit, en melde ons een eventueel resultaat.

***

Wat nu verder die twee stukken betreft, numero 1, ,,Rang-arèng'', gespeeld in een snel tempo, (allabreve, 120—144 halvenoten per min.), heeft een merkwaardig energieke expressie. De eerste twee maten, die, zooals opeenvolgende maten in Javaansche thema's zoo vaak doen, beide hetzelfde stel tonen omwentelen, permuteeren, schijnen tegenover elkaar te staan als vraag en bevestiging. Maar dat zal werkelijk maar schijn zijn; het is namelijk afhankelijk van de grondtoonfunctie dier as, en voor Indonesische ooren kan die functie niet bestaan.

Verder merke men op: de 1ste en de 5de maat vertoonen onderling zuiver de relatie van wat men in Westersche muziek ,,omkeeringen'' noemt. In zekeren zin bestaat die verhouding ook tusschen de 1ste en de 6de maat. Dergelijke nadere verbanden (Verschränkungen) tusschen de onderdeelen van een thema kunnen een aanmerkelijke versterking der constructie en daarmede vaak tevens vermeerdering van expressievermogen tengevolge hebben.

Men bemerkt, de eerste vier maten van dit thema-hier houden met zekere hartstochtelijke koppigheid vast aan den toon as, en het tweede viertal klampt, juist op dezelfde manier, den toon f vast. Pas daarna, in de derde phrase, laat het zich gaan, verplaatst zijn melodische kernpunt van as, langs g, naar es. Men begrijpt, ook dit, dit aanvankelijke zich-weerhouden, maakt het thema zoo sterk.

Eigenaardig is nog het irrationeel aantal maten waarin het verloopt. De vrouw speelde het consequent 13 maten lang, we weten niet goed, waarom. De laatste maat kon best ontbreken; maar dan ware de terugkeer van den aanhef toch wèl banaler. [18])

***

Ook het andere stuk, dat ,,Topèngan'' werd genoemd, had geen gewoon aantal maten. We telden er geregeld 3½, (of ook wel 5½; — dan waren na de eerste twéé nog twee ingelascht van hetzelfde type). Die eene halve maat aan het einde, maakt den indruk alsof de speelster, het hoofdpunt, zwaartepunt van haar vierde maat op de gewone manier bereikt hebbende, na dus de normale phrase van vier maten duidelijk te hebben uitgelijnd, het niet meer de moeite waard acht, die laatste maat verder nog te voltooien. Zóógehoord, heeft het verhaaste opnieuwbeginnen iets zeer nonchalants, ja men zou haast zeggen, iets hautains (weckwerfends). Maar de vraag blijft, of deze opvatting juist is. Immers,

18) Eenig punt van overeenkomst te ontdekken tusschen het hier besproken stuk ,,R. ar.'', en het in hoofdstuk XVI te vindene van denzelfden naam, is ons niet gelukt. Toch zijn beide genoteerd in een en dezelfde streek.

dan moet de allereerste themanoot al het zwaartepunt van een maat zijn. En zulke (volltaktige) accenten zijn in de muziek van dit land niets gewoons. Neemt men echter aan, dat de v i e r d e kwart van het stukje, (die as), het éérste zwaartepunt beduidt, dan vindt men feitelijk maar drie werkelijke maten; dus zou dan die overschietende halve maat een naslepende, (z.g. vrouwelijke), uitgang representeeren; — en ook weer iets nogal ongebruikelijks zijn.

***

Men ziet het, metrische ongewoonheden liet die ghāloendhāngmuziek niet ontbreken. Ook tonaal is ze niet van de gewoonste. Ze schijnt n.l. het gebruikelijke koppel van de Javaansche toongeslachten: Pélog en Sléndro, tebuiten te gaan.

Beschouwt men de reeks van de gebruikte tonen:

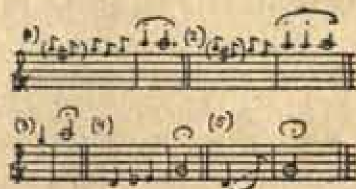
es f g as ces,

dan beseft men ook, dat, zelfs al wou men het ergste (toevallige) stemmingsonzuiverheden aannemen, ze zich niet tot een slendrotoonladder, (vijf sporten, zònder ergens een semitoonstap), herleiden laat. Ook maakt geen der tonen den indruk van in principe minder beteekenis te hebben dan de andere, er te staan als iets ,,toevalligs'', ,,bijkomstigs''.

De halvetoonsafstand behoort volkomen organisch tot het wezen van de hier gegeven melodische reeks. Het geval kan zeker niet vergeleken worden met dat van de incidenteele, aan-den-toonschaalvreemde tonen, die weleens in een sléndrostuk worden geïntroduceerd. Metname in de soelinglijnen en zanglijnen.

Stelt men den sléndroschaal terwille van den eenvoud voor als c, d, e, g, a, — welke toontrappen dus succesievelijk beduiden de Javaansche tonen br, gl, ḍḍ, lm, nm — dan kan men van de soeling dingen te hooren krijgen als hieronder aangeduid met (1) en (2), en die waarschijnlijk op te vatten zijn als een omschrijving van den, natuurlijk óók voorkomenden, eenvoudigen vorm (3). Een principiëele tonale beteekenis zullen ze niet hebben. Dit blijkt vooral ook uit de manier waarop die quasi-fis voortgebracht wordt; n.l. niet door een normale vingergréép, doch door over een bepaald gat een vinger heen-en-weer te w r ij v e n. Het is dus naar zijn oorsprong eer een toonflexie dan een werkelijk nieuwe toon, al maakt hij daar toch wel het effect van. De afsluitende a kan ook wel ontbreken, doet dit bij sommige spelers geregeld.
De afsluitende a kan ook wel ontbreken, doet dit bij sommige spelers geregeld.

Wat genoteerd staat sub (4), zou feitelijk gemakkelijker te begrijpen zijn, indien het niet gezongen ware, doch gespeeld op een snaarinstrument, speciaal een als de rebab, waarbij de verkortende vinger immers den snaar niet tot op den hals drukt, en door de mate van (eventueel zijdelingschen?) druk den toon gemakkelijk omhooghalen kan. Van de zangeressen klinkt de bewuste intonatie niet twijfelachtig, ongedecideerd; maar ze kan toch wel ontstaan zijn als reductie van een licht portamento (5), dat, hoewel feitelijk zeldzamer, ook wel voorkomt in analoog verband.



Als ons geheugen ons niet bedriegt, zijn er echter ook gevallen, waarin die, misschien als toonflexies ontstane, afwijkingen, een neiging demonstreeren, zich als vaste tusschentrappen, of liever extratrappen te statueeren. (Maar we willen die wendingen nu niet noteeren, daar we er niet zoo zeker van zijn als van de bovenstaande; we moeten de heele kwestie trouwens nog nader uitzoeken.[18a]).

18a) Bij een latere gelegenheid hebben we, één keer in een geheelen nacht, van de soeling duidelijk de successie e, es, d te hooren gekregen.

Mogelijk komt er ook een derde extra-trap voor, naast die twee aangeduide, de eene onder de lima, en de andere boven de goeloe, (en dan wel vermoedelijk tusschen barang en goeloe).

Op sommige der abnormale succesies zal de voorstelling van bepaalde pélog-wendingen zeker invloed hebben.

Die ghäloenḍhängschaal echter vertoont ook niet, wat men wel in Banjoewangische, en trouwens óók wel in Madoereesche muziek kan observeeren: dat n.l. een stuk zich gedraagt alsof het ontstaan is uit de vermenging van twéé sléndroachtige schalen, zeg: c,d,e,g,a, en c,d,f,g,a. Want dan worden de twee op halvetoonsafstand van elkander gelegen trappen zorgvuldig uit elkander gehouden, en raakt de melodie ze nergens kort na elkaar aan.

Nadat we het bovenstaande geschreven hadden, kregen we de cijfers, die Mr. Kunst te Soerabaja aan het instrument heeft gemeten. Ze wijken zeer af van de door ons waargenomen toonhoogten.

De eenige veronderstelling, die het verschil verklaren kan, schijnt ons, dat tusschen de waarneming te Bangkalan en die te Soerabaja, de spelers de toetsen hadden vervangen door een ander stel en wel raakweg op hun (relatieve) gehoor, zonder de nieuwe toetsen aan de oude gelijk te maken. (In het octaaf kunnen we ons wel hebben vergist). Jammer genoeg, vergeleken we te Soerabaja niet hun spel met het genoteerde uit Bangkalan.

Mr. Kunst vond:

trill.	interv.
434	
	1.85
483	
	1.48
526	
	1.27
566	
	1.80
628	

Hiermee correspondeert zoo ongeveer de volgende toonreeks, (waar we de door ons geobserveerde onder zetten):

a^1 b^1 c^2 des^2 es^2

es f g as ces^1.

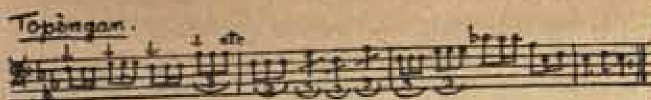
Dat ziet er uit, alsof ze ook naar intervalsuccessie niet aan elkander gelijk zijn. Daar echter dat interval b-c feitelijk ¾ toon is, behoeft er wellicht geen groot principieel verschil te worden aangenomen. D.w.z., het verschil van het bovenste interval is toch alles behalve ongewichtig.

***

Als pélogvorm laat de ghäloenḍhäng-toonreeks zich niet gemakkelijker begrijpen dan als sléndro. Dat ziet men het snelst in, bedenkende, dat het volledige, 7trappige pélog immers globaal kan worden weergegeven door een z.g. phrygische toonladder e, f, g, a, b, c, d, of eventueel door de mineur toonladder e, fis, g, a, b, c, d, (welke toonladders voor ons momenteele doel mogen worden opgevat als omkeeringen der gewone majeurtoonschalen van c of g), maar dat een reeks waarin — naast een es, een as en een ces, — een f en een g voorkomen, door geen enkele transpositie of omkeering tot zoo'n diatonische majeur toonschaal is te herleiden.

Dat voor onze Europeesche ooren de toonsoort van dit instrument niet bevreemdend klonk, heeft natuurlijke redenen. Ze herinnert ons aan melodische reeksen, die wij goed kennen uit de Westersche muziek. Wijzelf vatten haar op als as-mineur met hoogen 6den en 7den trap, (dus een z.g. melodische mineurtoonladder, klimmenden vorm). Maar men kan er ook es-majeur uit hooren met lagen zesden trap (Molldur).





We vergaten nog enkele kleinigheden: Die tweede speler begon pas met meetikken, nadat er een stuk of wat maten van de melodie gespeeld waren, en hij daaruit dus het tempo had kunnen voelen. Het laatste der twee stukken schijnt een indruk te willen geven van de muziek bij een topèngvertooning, van gamelanspel dus, en vermoedelijk meer speciaal van de gambang daaruit. Die eene metrische onregelmatigheid zal echter wel eigen phantasie van de speelster zijn. Overigens galoppeerde en steigerde ze zóó wild op die variabele onderdeelenrhythmiek, — en ze was buitendien geneigd aan het slot, behalve die halve maat nog een gedeelte van de vorige kwart ook weg te laten, — dat het al heel moeilijk was, precies te observeeren, wat ze bij dien overgang, terugkeer, uithaalde.

„Rang-arèng" zou, naar men ons opgaf, ook wel op de mondtrom worden gespeeld. Maar gelijkheid dàarvan hoeft, naar we gezien hebben, nog geen muzikale identiteit of zelfs maar verwantschap mee te brengen.

Ten slotte: Voor een gambang heeft de „ghăloenḍhăng" een bizonder hellen, sterken en harden klank.

VII. Dal-ondèl.

„Dal-ondèl" schijnt de specifieke naam voor den Madoereeschen vorm van stamptromorchestje te zijn. Minder eigenaardig noemt men het ook wel „tabbhoeăn boengboeng", dus zooveel als „orchest van kokers".

Een „stamptrom" immers is een koker, vervaardigd, soms van hout, maar vaker (en hier in den Archipel vermoedelijk wel altijd), van een stuk bamboestengel. Met het dichte ondereinde (bij bamboezen instrumenten zit daar dus een schot), stampt men in rhythmische herhaling ergens op; gewoonlijk op een steen of op den grond [18b]). Te Bangkalan liefst op een vast plekje zandige grond; en niet op gras, gelijk onze photo ten onrechte zou doen denken.

Zoo maakt men er een simpel muziekje mee, dat, als men in zijn twee handen onderscheiden kokers neemt, al dadelijk eenigen melodischen zin krijgt ook. Natuurlijk kan het samenspel melodischer zijn naarmate er meer stamptrommelaars samenwerken. Ook worden zulke „trommen" wel met andere instrumenten gecombineerd.

Sachs noemt in zijn „Reallexikon der M. I." als streken, waar ze voorkomen: Malakka; Polynesië (teweten Samoa, Tonga, Hawai); Oost-afrika en N. W.-Brazilië; en vult dit in zijn „M.I. Indiens u. Indonesiens" aan met Laos en met Melanesië.

Dus een gebied zooals dat niet zelden voorkomt: centrum in Achterindië, verbreiding over Indische en Groote Oceaan, en zoowel het Westelijk, als het Oostelijk gelegen continent aangetipt [18c]).

In den Indischen Archipel zijn ze aangetoond door J. en C. J. A. Kunst, op Bali n.l., en wel in twee varianten: „toempling" en „boemboeng". („De T.k. v. Bali" I, 104). Voorts, eerder, door prof. Nieuwenhuis, op Borneo, bij de Mendalan Kajans in het hart van dat eiland. Ter gelegenheid van het groote feest aan 't eind van den oogst riep daar een priesteres elken dag, 's morgens en 's avonds, de geesten aan, door hun gedurende drie kwartier of langer al reciteerend de nooden en wenschen der

---

18b) In Soerabaja, in het Openlucht-Theater, kwam van het timbre der kokers weinig terecht. Werd er mee gestampt op den tooneelvloer, dan bleek hun eigen geluid onverstaanbaar door het (veel sterkere) holle, droge gedaver der planken. We lieten dus, (bij gebrek aan een betere remedie), stampen op een (nogal dik) tapijt, maar daardoor raakte de aardige en eigenaardige klank, (gemengd uit een doffe vage stomp, en een leege, nogal spookachtige, middernachtige zucht), zoowat heelemaal versmoord.

18c) Achteraf kregen we nog in handen een referaat naar een opstel „Le bâton de

bevolking voor te dragen, ondertusschen met twee stamptrommen („tekok'') volgens een bepaald rhythme op een uitgespreid matje stampende. Ook werd er bij sommige gelegenheden een miniatuur paar tekok aan de offerstellage gebonden, opdat ze (als het ware door hun potentiëelen klank) de aandacht der geesten zouden trekken. (Zie „In Centr. Born.'' I, 155 e.e. Of analoge pl. van „Quer d. Borneo''.)

Wat Celebes betreft, was Dr. Alb. Kruyt zoo vriendelijk ons (onder verwijzing naar het werk van Adriani en Kruyt over „de Bare'e-sprekende Toradja's'') mede te deelen, dat de Toradja's het muziek-maken, door met bamboekokers (stamptrommen) op den grond te stooten, niet kennen. Dat men het bij hen echter hier en daar soms toch wel doet, maar het dan van Amboineezen heeft afgezien. (Met deze laatste mededeeling zou dus ook voor A m b o n[18d]) het voorkomen van de stamptrom zijn vastgesteld; we hadden van de Ambonsche eilanden nog niet vermeld gevonden).

In tegenstelling met Midden-Celebes schijnt N o o r d - C e l e b e s, de Minahassa, echter wel zooiets als een stamptrom te kennen. Dr. Kruyt verwijst ons naar een plaats (blz. 183) in de door Dr. Adriani uitgegeven „Tontemboansche Teksten'' van J. A. Th. Schwarz: „Als zij tegen den avond (van den dag waarop men het offerfeest van den oogst op den akker heeft gevierd) thuiskomen, gaan drie......tot vijf meisjes met elkaar, elk bij zich hebbende ééne geleding droge bamboe waarin biraroboonen zijn gedaan. Zij houden stil op den grond onder het huis, op het voorste gedeelte en stampen met die bamboekokers op den grond; er is een plank waarop zij daarmee stampen, en dan zingen zij: „Stampt, vriendinnen. Want wij kijken naar beneden, Kijken neer op de smeekenden. De smeekenden — Nieuwe rijst!''

Ziehier dus instrumenten, die waarschijnlijk in zich vereenigen eigenschappen van een stamptrom en van een rammelaar. (We zien geen reden aan te nemen, dat deze bamboekokers secundair gesloten, na het erin-brengen dier boonen van een deksel voorzien zijn b.v.). Zulk een toevoeging van rinkel- of rammel-elementen aan een instrument, dat eigenlijk al op een andere manier geluid geeft, komt in primitieve muziek vaak voor.

Terwijl deze Minahassasche stamptrommen(?) dus, evenals de Dajaksche in sacraal gebruik zijn, bij een oogstfeest tepas komen, (begrijpen we het wel, dan laat het gegeven citaat de goede geesten zelf met de mond der stampsters spreken), maar er niet blijkt, dat de Balische gebezigd worden bij meer-speciaal religieuze feestelijkheden, is hun gebruik door de Madoereezen, naar te verwachten was, geheel profaan. Dat het altijd bepaald een kinderspel is, gelijk men uit onze afbeelding zou willen opmaken, kunnen we niet volhouden. Immers, eer we die Madoereesche stampkokers zelf te hooren kregen, hadden we er over hooren praten als over een geliefd tijdverdrijf der, van West-Madoera afkomstige, seizoenarbeiders op sommige landbouwondernemingen in het Banjoewangische. Maar, al moesten ze er soms, naar men ons zeide, 's avonds tot vervelens toe mee bezig zijn, gezien of gehoord hebben we ze dáár toevallig niet.

Vergeten we ook niet die kleine ob-

rythme'', door A. Métraux in het „Journ. d. l. Soc. d. Américanistes de Paris''. Er schijnt uit te volgen, dat de stamptrommen, (Tanzstäbe, Aufschlagröhren), in Zuid-Amerika een veel verdere verbreiding hebben, dan alleen de streek van den Rio Negro, n. m. tot ongeveer 25° Z.B., en ook wel aan de Braziliaansche kust voorkomen of vroeger voorkwamen.

18d) In het bedoelde referaat, zie „N.R. C.'', 13,10, '27, (Joh. F. Sn.?), vinden we nu, algemeener, opgegeven: de Zuidelijke Molukken. En voorts uit Kaudern, „M. I. in Celebes'', het district Lamala vermeld als plaats waar de Ambonsche schoolmeester stamptrommen heeft ingevoerd voor het schoolorchest.

servatie uit de Pasoendan (n.l. de Oost-Preanger). Onze zegsvrouw had daar op een wandeling, ergens, over een haag heen, twee kleine aapjes te zien gekregen, die doende waren met een stuk of wat (3) korte bamboekokers, daarmee op een steen leken te stampen. Maar toen ze de zaak nader observeeren wilde, (het begrip stamptrom was haar onbekend), waren de jochjes er, (natuurlijk!) panisch vandoor gegaan.

***

Ons Madoereesche stamptrommeltroepje bleek afkomstig uit Kramat, district Bangkalan. Volgens de jongens spelen ze zoo maar voor hun pleizier en om zich wakker te houden, speciaal op maanlichte avonden. Anderen deelden ons nog mee, dat de jeugdige spelers er, hoofdzakelijk in de Oost-moeson dus, 's avonds tusschen 9 en 11 mee rondgaan door het dorp en dan van de menschen het een en ander krijgen, meestal lekkers.

Men ziet, er zijn vijf „trommen", en drie spelers, (of dat stééds zoo is kunnen we natuurlijk niet met volkomen zekerheid zeggen, maar waarschijnlijk wel; anders had onze Madoereesche tolk en assistent ons allicht gewaarschuwd).

De eene, groote, lange koker, ongeveer 2½ maal zoolang als het exemplaar dat er in lengte op volgde, en haast even lang als zijn, bij het stampen rechtop staande, speler, werd genoemd djiḍoer; (volgens Kiliaan is dit woord van Portugeesch-Javaanschen oorsprong, en beduidt het een, Westersche of inheemsche, groote-trom).

De vier andere kokers, wier spelers onder het spel gezeten bleven, waren zóó verdeeld, dat de langste gecombineerd was met den op-een-na-kortsten, en de kortste met den op-een-na-langsten.

Het relatief langste dier aldus gevormde stellen werd genoemd ḍoengḍoeng (Op ḍ(h)oeng heeft Kiliaan: „klanknabootsend woord voor een slag op een rijstblok of een alarmblok".)

Het relatief kortste: pangeṭṭèk, dat moet komen van keṭṭèk, een klanknabootsing. Dus ongeveer: „geklik"?

De kokers waren versierd met een bonte, geometrische beschildering, (dat komt op de photo niet uit). Een kleine echter vertoonde overlangsche groeven.

Wat de gereproduceerde tonen betreft, de baskoker klonk ons bij hard stooten als groot-E, bij ietwat kalmer behandeling, en ook, wanneer gehoord binnen het muzikale verband der gespeelde stukjes, als groot-F, als onderoctaaf van den op-een-na-laagsten koker. Voor de vier overige kokers van groot naar klein noteerden we, gelijk men ziet: klein-f, klein-g(es), klein-b en c-eensgestreept.

De heele collectie lijkt tamelijk vreemd, trouwens het timbre geeft den toonhoogten iets onbepaalds. — Aan het bestaan uit twee koppels van tonen, ieder een vergroote kwart (tritonus) inhoudende, en ten opzichte van elkaar een semitoon verschoven, hechte men geen principiëele of groote waarde. En ook niet aan de eventueele chromatiek E, f, ges.

Overigens heeten, blijkens niet onwaarschijnlijke inlichtingen, andere, virtuozere, spelers, over nog méér tonen te beschikken. Ze zouden n.l. soms den mond van een koker gedeeltelijk toedekken met de hand, en daardoor zijn toon verdiepen. Het hanteeren: vasthouden en omlaagstooten van den koker, moet zoodoende natuurlijk wel moeilijker worden.

Buiten de werkelijke, goed gedefinieerde tonen kwam er bij de drie jongens die wij observeerden, toch ook een ander geluid in het spel. De ḍoengḍoengspeler tikte n.l. soms zijn beide kokers tegen elkander. Voor het droge klankje, klakje, dat daardoor ontstond, schreven we in onze notatie noten met een kruisje als kop.

***

Het répertoire van dat kleine orchest uit Kramat was beperkt, maar we houden dat voor toevallig. In zijn aard zelf

lijken geen bizondere beperkingen te liggen. Vier à vijf tonen scheppen rijke melodische mogelijkheden, en rhythmisch zou deze uit bamboekokers gestampte muziek even veelvormig kunnen zijn, als wat er in Midden-Java en elders uit de rijstblokken gestampt wordt.

Maar, wat anderen misschien mèt dat dal-ondèl ensemble weten te bereiken, de bedoelde jongens konden maar drie stukken spelen n.l.:

A. Doengḍoengan", welks naam blijkbaar afkomt van de hooger vermelde onomatopee „ḍ(h)oeng", of „ḍ(h)oengḍ(h)oeng"; (vergelijk dus den naam van het gamelanstuk ḍoengenḍoeng). We hadden geen tijd dit stuk te noteeren. (Het was van de drie het ingewikkeldst).

B. „Djhărăn ghoedjăng", wat voor ons vertaald werd met „rollend paard" (onder verwijzing naar Maleisch gojang, slingeren). Men vindt het stukje hier genoteerd. (De spelling in het opschrift van de notatie is dus niet correct).



Het thema(?), de bovenaan geschreven stem, begon; de djiḍoer, (die gongachtige slag), viel in op de slotnoot van de twéédе themaphrase; één kwart later volgde de derde speler.

Wat de naam van het stukje betreft, moeten we nog verder opmerken, dat Kiliaan op „ghoedjăng" inderdaad heeft „zich wentelen", en nader vermeldt, dat „djhărăn ghoedjăng", (evenals in het Javaansch „djaran goejang", — niettegenstaande Jav. „goejang" het baden of wasschen van een dier, paard of anderszins moet beduiden? —), „de naam (is) van een tooverformulier om een vrouw verliefd te maken".

Welken invloed dat rugrollende (weelderige?) paard hebben kan tenbehoeve van den charmeur, is ons niet duidelijk. Wie bedreven ware in de snoode kunst des verleiders en over die tooverspreuk beschikte, zou dat beter kunnen beoordeelen. (Overigens vinden we in Jansz' W.b. pg. 1088 nog de uitdrukking „golèq (of oepados) djaran panolih", — letterlijk: zoeken het omkijken van een paard —, als beduidende: rijkdommen trachten te verwerven door toovermiddelen. Waar het paard dus eveneens een magische functie schijnt te hebben. — (Volgens anderen zou ook in dit geval het doel der betoovering eer de liefde eener vrouw of de gunst van een chef zijn).

Daar we niet weten, wat het verband is tusschen de spreuk en het tromstukje, kunnen we ook niet zeggen of dat stukje muziek aan de tooverkracht der spreuk deel heeft. Maar, men zou dat kunnen probééren, en het orchestje huren voor een serenade bijvoorbeeld. (Men melde ons de uitwerking).

Indien het er echter niets mee mocht hebben te maken, en soms eenvoudig op een dergelijke manier als de rijstblokmuziek in Midden-Java e.e. zekere hoorbare (of zichtbare) eigenaardigheden van het in den titel genoemde object tracht weer te geven, dan zouden we willen veronderstellen, — zoo'n dartel zich heen-en-weer-rollend paard bonkt toch zeker, tenminste als het weer overeind wil komen, met zijn pooten tegen den grond? — dat het schilderende element vooral ligt in den eersten tel na elken maatstreep (dat wil feitelijk zeggen: in de lààtste zware noot van het eenige maatmotief waar het heele stuk uit bestaat), want daar worden mèt den zwaren bas-

koker nòg twee andere kokers tegelijk neergestampt.

C. „Ḍhoekka", welk stukje men hieronder zal opgeschreven vinden. De naam van het stukje is feitelijk die van een ander genre muziekje en orchestje dan dat der stamptrommen; n.l. van het „op een rijstblok tikken, slaan, stampen om zich te vermaken". Dus wat men in het Javaansch „koṭèqan" noemt, en in het Madoereesch volgens Kiliaan óók wel „(a)koṭak". De Bangkalansche vorm „(a)ḍhoekka" schijnt te Pamekasan en Soemenep vervangen te worden door „(a)ghoeṭṭa".

Vergeleken met hetgeen we van rijstblokmuziek kennen, is dit stuk-hier werkelijk maar erg simpel. Toch vinden we het niet bepaald onaardig. Men merkt, de maatmotiefgrenzen van den „ḍoengḍoeng"-speler, en de grenzen van de halvemaatsmotieven der „pangeṭṭèk"-partij, vallen niet samen doch grijpen over elkaar heen. Zoodat men de „g(es)-c" van laatstgenoemde partij kan hooren als een melodische voortzetting van de „f-b" der eerste. De syncope in de f-b-tik-partij ziet men. Ze schijnt niet zoozeer het accentueerend vooruitdringen van een zwak maatdeel te bedoelen alswel het scheppen van een leegte waarin die basbonk met het meeste effect kan komen neerzetten.

Om niet een onnoozel groote partituur te maken van een onnoozel klein stukje, hebben we de baspartij geschreven op twee balken onder elkander, die natuurlijk nà elkander worden gespeeld met stereotype voortzetting van de andere partijen. Die bas geeft ook een klein staaltje (het eenvoudigst mogelijke), van de z.g. synthetische metriek, die in de Midden-Javaansche rijstblokmuziek vaak eigenaardig kan domineeren. (Dj. V. 43, etc.). Men hoore hier die successie van noten, achtereenvolgens drie, drie, twee (en vier) achtsten lang.

(Het summeeren, samenstellen van bijvoorbeeld drie plus drie plus twee kleinste waarden tot een groep of grootere waarde van acht, is een van nature synthetische daad; men kan het niet vervangen denken door een analytisch uiteennemen, aftrekken; pas door en na de samenstelling blijkt welke groepeering er bedoeld was. Het gebruikelijke vermenigvuldigend-construeeren echter: twee maal twee deelen hebben een waarde van vier, twee maal vier eene van acht, is maar schijnbaar synthetisch; het impliceert onmiddellijk het analytische onderverdeelen, de doordeeling in gelijke onderdeelen).

Bijwijze van inleiding wordt vooraf, zonder begeleiding, het motief van de „ḍoengḍoeng"partij gespeeld.



VIII. Tjèbbhloeng.

Van het laatste der hierboven besproken stukjes, werd ons gezegd, dat het niet alleen gespeeld wordt door het dalondèl-orchestje, maar ook wel op een rijstblok, en óók wel bij het waterplonsspel.

Dit is zeker niets verwonderlijks, want het stuk draagt immers den naam van het musiceeren-op-het-rijstblok zelf. Voorts wordt volgens Kiliaan het woord „ḍhoekka" niet slechts gebruikt om dat rijstblokstampen aan te duiden, maar soms ook, ter vervanging van het gewonere „tjèbbhloeng", voor „geluiden maken door met beide handen op het

water te kletsen (of plonsen) bij het baden in een rivier" [18e]).

Voor den Pamekasanschen naam van het spel: ,,tjèbbhloeng" geeft K. den Soemenepschen variant ,,tjèbbhoeng", en voorts nog een ander Pamekasansch woord, n.l. ,,tjèḍhoek" (dat óók moet beduiden: pas gevangen visch aan de kust den visscher afkoopen, waarbij het inderdaad plonserig en pletserig genoeg zal toegaan), en eindelijk een Soemenepschen vorm: ,,tjiṭoek".

Het is hetzelfde spel, dat in het Javaansch ,,tjiblon" of ,,tjetjiblon" heet, (Jansz: ,,in het water staan te kletsen met de handen voor spel, zoodat het verschillende geluiden maakt"). En in het Maleisch ,,ketimpoeng", ,,ketjimpoeng" of ,,ketimboeng", naar blijkt uit het kleine opstel dat H. O. er over heeft geschreven in ,,Djåwå" (VI, 89). Terwijl, blijkens aanteekeningen der red. van Dj., de Soendasche naam is ,,tjikiboeng", (voor het bedrijf van het waterpletsen?), of ,,dengdo", (meer voor het geluid?).

Naar Adriani en Kruyt (dl. II, blz. 258) behoort tot de toovermiddelen, die de Bare'e-Toradja's gebruiken om regen te lokken, niet alleen het elkander onder veel gejoel met water beplensen en bespuiten, of het betokkelen met de vingers van een omgekeerd op het water geplaatst etensbakje van kalebasschaal, maar óók het maken met de handen van een plonzend geluid in het water. En we vermoeden, dat dit geplons zeker wel rhythmisch zal geschieden en met het waterplonsspel verwant of identiek zijn. Mogelijk zelfs dat men daar op Celebes de oudste functie van het waterploeteren bewaard heeft, en het elders alleen maar tot een spel is verlóópen.

H. O. laat zijn Maleische princessen en hofjuffers plonsen en plassen in het water met handen en voeten, en er heele wijsjes op spelen. De namen der ,,melodieën," die hij uit de Maleische litteratuur citeert, zouden ook zeer goed die van rijstblokmuziek kunnen zijn. Waar men beide spelen kent, zullen de répertoires wel geheel of grootendeels samenvallen, want de middelen waarmee gewerkt wordt, zijn in de twee gevallen dezelfde of zeer na verwant: onderscheiden geslagen geluiden, die niet zoozeer, of niet in hoofdzaak, verschillen door toonhoogte maar door klankkleur.

Wat de totale indruk door het spel gemaakt, betreft, de Maleische dichter, die het effect vergeleek bij allerlei combinaties van blaasintrumenten, of van slaginstrumenten, of van snaarinstrumenten, was zeker verder van de waarheid af, dan H. O. zelf, die er door werd herinnerd aan angkloengmuziek. Inderdaad, wanneer men zich van de angkloengs het vibrato, het geril, wèg, en het geluid verdiept en zeer versterkt denkt, dan wordt de gelijkenis treffend.

In Singapore of op het Maleische schiereiland kreeg H. O., ondanks de Maleische letterkunde, het waterplonsspel nooit te hooren; te Batavia vaak; in Oost-Java zeer zelden. Wijzelf beschikken over enkele observaties, betreffende de bij tjiblon gebruikte slagwijzen hier in Midden-Java, en over een Bataviaansch spelletje, waarbij waterplonsen, spuiten en zingen tepas komen, maar bewaren dat materiaal tot het vollediger is.

Op Madoera speelt men véél met het water en zijn geluiden. Te Bangkalan hoorden we het iederen dag in het speeluur doen door de jongens van een Mo-

---

18e) Het Madoereesche ,,kopo' aèng" beduidt: ,,op het water kletsen". Het Javaansche ,,tjebloeng", ook ,,tjemploeng", het Soemen. ,,djembloeng", Pamek. ,,djoeldeng", zijn klanknabootsende woorden voor een plof in het water. Zooóok ,,djåbbloeng", ,,djibbloeng", ,,djhabbhoer", (Jav. ,,djegoer"); dit alles met gradaties naar de zwaarte der vallende voorwerpen en van het geluid. ,,Tjabbhoer" is: in het water werpen. ,,Djhågghoer" geeft het klotsen van de zee weer; ,,dj(h)ib(h)oer" het geluid van een visch in het water; ,,djoewak", (Jav. ,,tjoewek"), het vallen en zinken in het water van iets kleins; ,,karatjak" het geluid van waden door water. Men ziet, of liever, men hoort: een schier onuitputtelijke rijkdom van klankwoorden.

hammedaansche school. En te Soemenep was dat geplons iederen schemerenden ochtend het eerste geluid, dat we waarnamen, dat ons wakkermaakte; er loopt daar een riviertje vlak voor het hotel.

Maar méér zijn we er niet van te weten gekomen. Dit spel is werkelijk nogal een lastig object van studie. Immers de muziekonderzoeker zou zich bij pogingen tot nauwkeuriger observatie mogelijk een Madoereesch aequivalent van het Homerische parthenopipès hooren toevoegen, en zulk onverdiend verwijt van meisjesbegluren kan niemand aangenaam wezen. Daar voorts de mannelijke baders meestal niet ver uit de buurt zijn, zou ook de nadering van een Westersch onderzoekster allicht niet juist worden geïnterpreteerd.

Dan is er nog een technisch element, dat de waarneming belemmert. Het heele waterplonsspel, of tenminste de zware basslagen daaruit, schijnen bizonzonder vermoeiend te zijn. Dit maakt, dat men zoogoed als nooit een stuk zich hoort ontwikkelen of afloopen. Na een, twee maten, is het alweer uit. (Misschien zouden dus de meeste stukken blijken van een type te zijn, als het hiervoor gegeven „Djhărăn ghoedjăng", en maar één maat hebben, die adlibitum herhalende.)

Wordt het spel wellicht somtijds ook met het wasschen, slaan van kleeren gecombineerd, gelijk iemand meende hier te Sâlâ geobserveerd te hebben?

IX. Een aardcither, en nog enkele primitieve instrumenten.

Eigenlijk, vanwege de geleidelijkheid en de muzikale of instrumentale verwantschap, dienden we nu, na de stamptrommen, eerst de spleettromorchestjes te behandelen, en daarna b.v. het orchestje met de angkloengs. Maar we vreezen, dat we zoodoende een rest van primitieve instrumenten zouden krijgen, die we nergens goed konden tusschen voegen, en die dus achteraan zouden komen te bungelen. Dus laten we die hier nu voorgaan.

A.

We beginnen dan met een te Bangkalan geobserveerde aardcither. Dat wil zeggen, een snaarinstrument, waarbij een of meer in den grond gegraven gaten den klank helpen versterken. Volgens Sachs M.I. I. & I., 105, waren ze totnutoe bekend van Annam, Tonkin, Malaka en Madagascar.

Sachs noemt het Malakkasche kinderspeelgoed.

Voor Indochina vermeldt Knosp („Rapp. d' une mission off. d'étude music en Indochine", I. A. E., XX), naast een oud petroleumblik, in den grond gegraven, en bespannen met een koperen snaar, op welke snaar rhythmisch wordt geslagen, (217,— hier is de resonnator dus feitelijk dat blik, een niet het gat in den grond —), een echte, „trong-kwan" genaamde, aardcither, (225), die zeer oud moet wezen, en eertijds een onontbeerlijk instrument (accessoire obligé) heet geweest te zijn bij zekere openbare plechtigheden (céremonies publiques), doch nu nog alleen gebruikt wordt bij (vermoedelijk verliefde!) beurtzangen van jongens en meisjes op lange maanavonden. Nu, zulke beurtzangen, vooral indien het koorzangen zijn, (eventueel onderbroken door het vóórzingen van aanvoerende solisten), zijn zeker ook overoud en moeten, als lentefeesten e.d., zelf tot de oudste openbare (en vroolijke) plechtigheden behoord hebben.

Hoewel er op Madoera ook nog sporen van zulke beurtkoren over schijnen te zijn, worden ze toch niet begeleid door de klanken van den aardcither (die Knosp deden denken aan contrabastonen — aan het pizzicato van dat instrument vermoedelijk). Voorzoover we weten, is de aardcither op Madoera een kinderinstrument geworden, al ziet men het op onze photo bespelen door twee politie-oppassers van den wedana van Bangkalan.

Wat den vorm aangaat, daarin verschilt ze van haar Achter-Indische verwanten. Deze immers vertoonen maar één klankput overdekt met een plankje (Anam), of met de bloeischeede van een pinangpalm (Malaka). Op dat deksel worden de trillingen overgebracht van een als snaar fungeerende rotanstengel; dit geschiedt of door een koord (cordon), dat snaar en dekplaat verbindt, ofwel die verbinding bestaat uit een rechtopgezetten stok of stuk bamboe, dat fungeert als de kam van een viool; immers deze helpt ook de snaren spannen en deelt hun trillingen aan het bovenblad van het instrument mede.

Bij het Madoereesche instrument echter zijn er twéé klankputten, — (bedekt door stukken petroleumblik, — maar dat zal vroeger wel een natuurlijkere substantie zijn geweest), — en dus ook twéé ,,bruggen'' in den vorm van tamelijk lange, verticale bamboelatjes, wier ondereind dus feitelijk los op die blikken platen staat. De over hun toppen gespannen dunne rotansnaar is met zijn uiteinden bevestigd aan korte, in den grond geslagen paaltjes. De snaar wordt dus ingedeeld in drie stukken, waarvan het middelste, langste, tusschen de twee ,,kammen'', horizontaal, en de twee buitenste schuin naar beneden loopen. Al die drie stukken zijn ongelijk van lengte, en ze geven dus ook drie onderscheiden tonen, wanneer ze met een stokje worden geslagen. In het Bangkalansche geval vonden we c, Bes, en as. Of de collectie traditioneel is, danwel toevallig, weten we niet. Die breuk tusschen de c en de as schijnt ons echter nogal avontuurlijk. Wellicht was de eigenlijke bedoeling: c, Bes, As.

Veel bizonders speelden ze er niet op, op die aardcither [19]) daar in de Bangkalansche kawedanan.

(De naam van het ding zou tjaḍeng zijn).

We noteerden:



B.

,,Pak-bheng'', — dat we in het W.b. van Kiliaan niet kunnen weervinden, maar wat zeker wel een gecompliceerde klanknabootsing is, — werd ons te Bangkalan

19) Bij onze navrage naar verwante instrumenten op Java hadden we aanvankelijk niet veel succes.

D. w. z., een Hollandsche dame, als kind enkele tientallen jaren geleden hier te Sålå gewoond hebbende, meende zich te herinneren, met haar kameraadjes wel een snareninstrumentje gemaakt te hebben van een afgehakten pisangstam; van de resteerende stomp n. l.. Die in den grond gewortelde stomp zou hun een holte geleverd, en zij daar dwars over, bijwijze van snaren een aantal reepjes pisangbast hebben gespannen. — Nu is echter een pisangstam niet hol. Hij bestaat uit een aantal bladen, binnen elkaar geschoven, vertoont dus ongeveer een doorsnede als een pijp kaneel, maar alles massiever in elkander sluitend. Wellicht echter werd er in dien stomp een holte gemààkt, of ontstaat die soms later, door rotting b.v.. Hoe dit zij, de geschetste constructie lijkt ons niet onmogelijk of onwaarschijnlijk, maar we hebben haar niet kunnen verifiëeren.—

Toen we er onzen huisjongen naar vroegen, bracht hem dit op een ander kinderspeelgoed, ontstaande doordat van een pisangstam een reepje bast overlangs wordt losgemaakt van den onderlaag, maar overigens in situ gelaten, zoodat het bovenaan en onderaan nog met den stam samenhangt, terwijl er voorts op twee plaatsen iets wordt onder geschoven, bijwijze van brugjes, kammetjes dus, die den ,,snaar'' opbeuren en spannen. Deze wordt dan betikkeld. — Zoo ontstaat wel geen ,,aardcither'', maar toch een citherachtig werktuigje; men zou het tot de idiochorde cithers moeten brengen, waarover zoostraks méér.—

Ingevolge onze lezing te Soerabaja, gewerd ons echter een veel interessantere mededeeling, betreffende een authentieken vorm van kinder-aardcither op Java. Het was Mr. Singgih, die ons vertelde, hoe in zijn jeugd de kinderen te Malang (en ook te Pasoeroean), snaren maakten van bamboebast, en wel zooveel als voor het wijsje, dat ze wilden spelen, noodig was; (zooveel dus als daar toontrappen in voorkwamen). Van iedere snaar werden beide uiteinden bevestigd elk aan een kleine, in den grond gedreven pin, en flink gespannen; terwijl onder elke snaar een lang trogje als resonnator werd gegraven. De juiste regeling van de toonhoogte werd o.a. bereikt door de snaar af te schrapen; ook werd de diepte der trogjes gewijzigd tot een goede klankversterking was verkregen. — Dat dit aardige instrumentje ook nu nog voorkomt, kunnen we natuurlijk onmogelijk garandeeren. Met zijn batterijtje

opgegeven als naam voor een groot formaat van ,,idiochorde'' d. i. ,,eigensnarige'' cither. Hoe zoo'n instrument ontstaat, hebben we feitelijk al beschreven in noot 19. De snaren van zulk een instrument moeten geleverd worden door zijn lichaam zelf, en daar in ononderbroken samenhang mee blijven. Dat corpus is hier niet een pisangstam, doch, gelijk meestal, een stuk bamboestengel.

We geven van het ding twéé afbeeldingen, eens met den speler, eens zonder. Hoewel die laatste photo weinig fraai is, een dwaas valsche perspectief vertoont, en het uiteinde van het instrumentlichaam er op ontbreekt, laat ze toch verschillende détails goed zien: de twee maal drie snaren, de onder de snaren gestopte, bamboehouten kleine kammen etc.

Deze pak-bheng, ook wel, onspecifiek, genoemd, ,,tabbhoeăn perrèng'', dus: ,,het bamboezen slaginstrument'', is feitelijk dubbel. Immers bestaat het uit twéé samenhangende bamboegeledingen, die ieder hun eigen stel snaren hebben. Het schot tusschen beide compartimenten zal stellig wel niet zijn doorboord. Waar van een enkelvoudige idiochorde bamboecither het éène eindschot pleegt doorboord te wezen, hebben van dit gecompliceerde instrument de beide eindschotten een opening. (Eigenlijk zitten die twee ,,buitenschotten'' een kleine handbreedte naarbinnen, van de feitelijke uiteinden van 't bamboelichaam af [19a]).

Tegen dat linkereinde (rechts in de photo), is een leeren schijfje bevestigd; d.w.z. het zit maar vast op een déél van den cirkelomtrek; het is dus feitelijk een klepje. Dat uiteinde, dat leeren, min-of -meer open-en - toe - kleppende, lapje, betrommelt de speler met zijn platte linkerhand, terwijl zijn rechter de snaren slaat met een bamboestokje. Dit bijkomstig gebruik als trom, is bij idiochorde bamboecithers niets extraordinairs. (Kan de éène helft van den opgegeven naam misschien het snaargeluid, en de andere den trommelklank verbeelden? Maar welke helft?)

Ook iets gewoons zijn de platte bamboezen plaatjes, waarvan men er ziet hangen aan twee van de snaren (en wel aan de bassnaar van iedere helft). Men begrijpt, de platte snaar is geklemd in een snede, een spleet, die evenwijdig loopt met het oppervlak van het bamboevaantje.

Onder zoo'n vlaggetje heeft de bamboekoker een gat, het eigenlijke klankgat, (Schalloch) van de cither. Het oppervlak waarmee de diepste snaar, geslagen en trillend, zijn vibraties meedeelt aan de lucht, wordt door dat vaantje sterk vergroot; de trillingen, wapperingen van dat vaantje, deelen zich ook, via dat klankgat, mede aan de lucht in het kokerlichaam. (Dit werkt dus als een echte resonnator; anders dan het lichaam onzer strijkinstrumenten, wier wanden via kam en stapel door de snaartrillingen worden in méétrilling gebracht).

De gephotographeerde speler was er naar, d.w.z., eigenlijk kon hij er niets van, van het spel op dit instrument. Dus zijn we er niet zeker van, dat hij zelfs maar de snaren in de juiste stemming had. Wij vonden de volgende tonen, (gerekend van links naar rechts, en van de vlagsnaren naar den speler toe): d, es' ,d'; d, as, b. Die beide bassnaren hadden dus denzelfden toon, (alleen de rechtsche wat te hoog.)

Of ook elders zulke dubbele, tweeledige bamboekokercithers voorkomen, weten we niet. We houden dat voor heel goed mogelijk, naar herinneren het ons niet uit de litteratuur. Omgekeerd achten we het allerwaarschijnlijkst, dat men op Ma-

---

van snaren is het betrekkelijk méér ontwikkeld dan de eensnarige vormen. Maar daar het blijkbaar kammen noch bovenblad heeft en de gegraven kuiltjes als open resonatoren gebruikt, inplaats van er quasi een ,,instrumentlichaam'' van te maken, is het toch weer primitiever ook.

19a) Ziehier dus ,,Wandüberstände jenseits der Nodien'' ver Westelijk van Flores. (Vgl. Sachs ,,M. I.... Indonesiens'', blz. 97.)

doera ook kleinere vormen van idiochorde cithers kent; we hebben ze er echter niet geobserveerd. Wel echter bij de Madoereezen van den Javaschen vasten-wal. Men ziet ze in twee formaten op de photo van het Bândâwâsâsche orchestje naast blz. 213 van Dj. VI.

De Javaansche, althans Vorstenlandsche naam voor bamboeïdiochorden is ,,goembeng''; maar voor het Md. „ghoembhăng'' geeft Kiliaan alleen maar: ,,bamboekoker als paddhăsăn'', als waschvat voor de ritueele ablutiess dus [20]).

C.

Van eigenlijk gezegde kindermuziek hebben we uit Madoera e.e.a. behandeld

---

20) Overigens vermelden J. & C. J. A. Kunst, ,,....Bali'', blz. 52, zie het verbeterblad en vgl. den klapper, het woord ,,goembeng'' ook als naam van de kokerblaasgong. Hiervoor geven ze echter op blz. 136, en in T.sch. B.G. LXV, 460: ,,goembang''. — Zouden die woorden oorspronkelijk wel méér inhouden dan het begrip: koker? — Dus niet veel anders dan het woord ,,boemboeng'', dat bij Kunst staat als Kedirischen naam voor bamboeïdiochorden, terwijl Jansz het weergeeft met ,,ronde koker, wijde pijp'', en wijzelf voor de blaasgong den naam ,,gong boemboeng'' genoteerd hebben. (Volgens Groneman heeten de gendèrklankkokers ,,boemboengan''. — Vgl. voorts den aanhef van ons h. st. VII).

Het door J. & C. J. A. Kunst vermelde, bijna onvermengd uit bamboekokeridiochorden bestaande Kedirische orchestje, („....Bali'', 118,68), dat inplaats van sarons enz. heele batterijen van op een onderstel gemonteerde éénsnarige cithers heeft, speelde aan de peripherie der congres-tentoonstelling van het J. I. te Soerabaja. Eigenaardig genoeg, maakte dat orchestje, — het volgens J. & C. J. A. Kunst dus ,,boemboeng'' geheetene, (Jansz W.b. kent overigens een ,,gamellan boemboeng'', die dus iets dergelijks moet zijn), — géén indruk van oudmodischheid. Het was opmerkelijk sonoor van klank, terwijl de bamboeïdiochorden anders maar heel bescheiden van geluidproductie zijn. En die klankrijkdom bleek verkregen door volstrekt niet naïeve, doch integendeel zeer doelbewuste verbeteringen. Een Westerling had dit oude Oostersche volksinstrument op dezelfde manier kunnen rationaliseeren. Het zwaaiende, aan de snaar geklemde bamboeplaatje, het vaantje, — ,,siwil'', zie Kunst, — had den vorm van een slanke, langgesteelde boterspaan gekregen. Die steel, dienende om het sterk vergroote, bladvormige gedeelte te contrabalanceeren, stak dus, om-zoo-te-zeggen, uit achter de snaar, waar de ,,spaan'' op zat geklemd. De afmeting van het ,,blad'' had ook noodig gemaakt, het klankgat, anders dicht bij de snaar gelegen, daar een heel eind van weg te schuiven. Men begrijpt, dat door deze veranderingen het oppervlak van het vaantje, waar dit de snaartrillingen mee overdraagt op de lucht, véél grooter is geworden, en tevens ook de amplitude van de wapperingen, vibraties ervan sterk is vergroot, waardoor de klankkracht evenzeer moest toenemen. — Het eenige andersgeaarde, vreemde element in dit idiochordorchestje was, wanneer we het ons goed herinneren, de trom. Immers als zoodanig fungeerde een gewone kendang, waarvan het lichaam echter vermomd was door er overlangs op bevestigde stroken van bamboe-(of rotan?)-materiaal. — Ook dit pleit er tegen, dat bedoeld ensemble werkelijk als zoodanig een antiek bamboeörchestje is. In dat geval zou men er als trommel eerder iets in hebben gevonden gelijk b.v. de bamboe-kruisspleettrom, die wij hebben vermeld van een Md. schippersorchestje, (zie hiervoren h.st. IIE), en eerder van overwalsch-Madoereesche muzikanten te Bândâwâsâ (Dj. VI, 213 – Vgl. ook nog, hierachter, h. st. XI).

Nog zinrijker ware in dit idiochordorchest een instrument van het door Sachs, M.I.... Indonesiens 97), met den naam ,,trommelcither'' gedoopte type. Men kan zich dit type denken als een twéésnarige idiochord, waarbij het onderdeel, dat wij ,,vaantje'' genoemd hebben, niet geschoven zit op één zoo'n platte snaar, doch, met gebruik van zijn twéé uiteinden, op allebei. Het klankgat ligt weer onder het vaantje, of liever plaatje, dus tusschen de twee snaren in. Volgens Sachs wordt er geslagen afwisselend op dit zweefbrugje, en op de snaren zelf. Hij kent zulke instrumenten van vele eilanden in den Archipel, maar niet van Java. Kunst en Wiranatakoesoema (Dj. I. 240, 241) hebben het echter met den naam ,,kendang awi'', bamboe-trom, bij de Soendaneezen aangetoond; en ons zelf is, naar we (in h. st. VI) reeds zeiden, onlangs het bestaan van een dergelijk instrument bekend geworden uit Midden-Java, n. l. uit het Wânâsâbâsche (Kedoe).

Het laatstbedoelde exemplaar had buiten zijn twee gekoppelde trommelsnaren nog twee gewone idiochorde cithersnaren ook.

Een te Jogja gehoord, ,,gamelan kroempjoeng'' genaamd, bamboezen orchestje, afkomstig uit de désa Pangasih in het Koelonprâgâsche, het Westen der residentie, was er geen van idiochorden, doch in hoofdzaak een batterij van aan een bamboe opgehangen angkloengs.

Wel echter hadden de spelers van dezen ,,gamelan'' een of twee 3-snarige goembengexemplaren bij zich, die niet in het orchestje werden gebruikt, en die zich onderscheidden door een nogal-lang-gesteeld vlagje, door relatief hooge kammetjes, en dus tamelijk ver van het lichaam afgehouden snaren, terwijl op ons schetsje ernaar, één snaar een kam omtrent het midden heeft, die hem in twee ongelijke helften verdeelt met allicht verschillenden toon (??). Ook heeft het instrument een handvat: aan een der uiteinden is een strook, enkele centimeters

in den VIden j.g. van „Djâwâ". Zie blz. 322, 323, 328, 329, 331 [21]).

We schreven toen iets over de rijstpiepertjes (Bangkalansche naam „njèmonjèan", elders „pè-topèan", — voor „dhrămèan" leze men „dhărămian" of „dhărămèan", wat echter niet de naam van het piepertje, maar van den rijststoppel zelf zou zijn), en over rijstpieperrijmpjes. Voort over een leemen ocarinaachtige fluit, genaamd „pè-topèan lempong". Over het fluiten op de vingers „tjoewèt" of „soewèt". Over een zuigidiophoon van kleefrijst vervaardigd, („selto'", „to'-selto'an"). Eindelijk over den klapper der veedrijvers, („pra'-keppra'"), wat dus geen specifiek kinderinstrument is evenmin als de àndere Mad. klapper, (genaamd „kopplak" etc.).

We willen hier aanteekenen, dat naast die van kleefrijst gemaakte „selto'" ook een glazen vorm van knetteridiophoon, een knetterfleschje dus, op Madoera bekend is of geweest is. Immers s.v. „kemmot" vermeldt Kiliaan: „mot-kemmodhăn" „naam van een chineesch speeltuig van dun glas, den vorm van een halven bol hebbende, en met een steel waardoor men telkens den adem inblaast", (neen, men inhaleert!), „om een glazen plaat onder aan den bol te doen trillen en zoo geluiden voort te brengen. Jav. plikplok." (Vgl. Dj. IV. 24).

***

Nog niet beschreven hebben we den Madoereeschen vorm van gonstol, door ons geobserveerd te Bangkalan [22]).

Het dingetje, veel lichter en luchtiger dan zijn Midden-Javasche verwanten, die van een tamelijk zware bamboecylinder gemaakt zijn, („gangsingan boemboeng", — zie Dj. IV. 22 en ook V. 312),

breed en circa een decimeter lang, van het volgende lid blijven staan.

In de „Kidung Sunda", III, 40, — vgl. de reeds in noot 6c genoemde editie en vertaling door C. C. Berg, — schijnen een of meer idiochorde cithers te spelen bij lijkverbrandingsfeestelijkheden: „Luid rinkelden de schellen (curing) der priesters; er werd gezongen (anggerong) en mooie muziek gemaakt op de guntang(s)." Dr. Berg teekent in een noot aan, dat ook de (nog onuitgegeven) „Rangga Lawé" deze drie bijeennoemt: „panggerong panggantung curing". Hij merkt verder op, dat de „Kidung Sunda" in de beschrijving van de lijkceremoniën en de daarmee samenhangende plechtigheden blijkbaar Balineesche gewoonten als basis neemt, en voorts nog, dat Friederich eveneens de muziek en zang van strophe III, 40 vermeldt. — Dus ook metname die goentang? J. & C. J. A. Kunst „....Bali" I, 117, 231, 232, beschreven en photographeerden de goentang wel als Balische idiochord, maar als onderdeel van een wajangorchestje, niet als ceremonieel instrument bij lijkstaties.

Van die Jogjasche gamelan kroempjoeng gesproken, wat kan die kemplong zijn, of geweest zijn, in het Jav. N. Handw. b. (G. & R.) verklaard als gamelan van hout, bij de danseressen in gebruik? (Het woord beduidt feitelijk: kloppen, beuken).

21) We mogen hier de schrijf- en zetfouten in het bewuste artikel, „Enkele kinderinstrumentjes uit Oost-Java", verbeteren.

319a r. 13 leze men: tong van palmblad...
319a r. 20 v.o. laatste woord: ze...
319a r. 19 v.o. laatste woord: kwamen...
319a r. 3 v.o.: den mond...
320a r. 23: schalmeiachtig...
320b r. 22: in het Hollandsch...
321b r. 22 v.o.: stem...
322a r. 20: Volgens...
322a r. 21: „njè-monjèan"...
322b r. 8: Gefässflöte...
322b r. 12 v.o.: lempong...
323b r. 4, 10, 11 moet viermaal een u door oe vervangen worden.
325a r. 17: ligt...
325a r. 10 v.o.: Tingeling...
325b r. 20 v.o.: dremènankoe...
326a r. 19 v.o.: „nini" of „kaki"...
327b moet enkele malen dermènan gelezen worden.
329a r. 10: gekregen hebben...
329b r. 1: grooten...
329b r. 9: prak-kepprak...
329b r. 18: die niet...
330a r. 11: nergens anders.
330b r. 10: Oostelijke...
331a r. 3 v.o.: woorden...
331a r. 14 v.o.: padi...
331a r. 24 v.o.: dermènan.

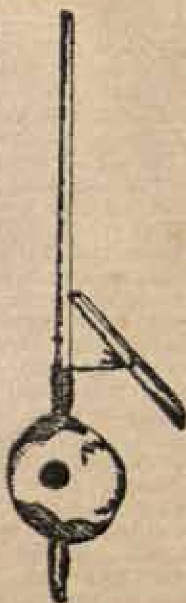
Voorts is van een der prenten, die we opnieuw hadden willen doen afdrukken, (zie de noot op blz. 318), het cliché niet meer aangetroffen.

22) We vergaten nog een speelgoedmolentje, dat we waarnamen ergens in de Oosthelft van Madoera langs de tram. Het komt vrijwel overeen met den vogelverschrikkenden molen, door ons beschreven in Dj. IV (26). Een kraal, rondgeslingerd aan een touwtje, tikkelt op een bamboekokertje of -buisje met een spleet erin (een spleettrom). Maar het heele ding is véél kleiner en gemonteerd op een eindje rotting. De kinderen houden het in den wind of zwaaien het rond om het aan het draaien te krijgen. Het moet „ter-ènterran" heeten.

werd genoemd „**s o e w è n g**", (dat woord staat niet in Kiliaan). Het lichaam van den tol is een vrijwel rond leeg zaad (?) van den ,,tjamplong, (njamplong, tjalpong, njalpong)'', Jav. njamploeng, een Calophyllum (zie Kiliaan), en heeft één cirkelrond gat. Het lichaam wordt doorboord door een dun bamboezen stokje, dat dient als spil, en dat vanonderen niet ver, maar vanboven verscheidene centimeters buiten het lichaam van den tol uitsteekt. Onder en boven zijn spil en lichaam door een pekachtige massa aan elkander bevestigd. De lange steel dient natuurlijk om er den draad om te wikkelen, waar de tol mee wordt opgezet, en die aan zijn begin een dwarshoutje heeft gebonden zitten. Het andere, korte, uitsteeksel dient als voet, waar de tol op stààt. (Werkelijke lengte soewèng: 115 m.M.).

De inrichting van het platte bamboelatje, dat bij het opzetten van den tol moet helpen, is wat anders dan bij den Javaanschen tol. Dààr had dat latje maar een klein vierkant gat, waar het eind van het om den steel gewonden touw werd doorgetrokken, om, terwijl het latje losjes en overdwars tegen den steel werd aangeklemd, snel door het gat te worden heen getrokken.

Voor het Madoereesche geval kan men zich dat gat, niet vierkant, maar langwerpig denken, en verlengd tot aan het uiteinde van het latje; zoodat inplaats van een gat een rechthoekige inham ontstaat. Dat uiteinde is dus alshetware twee-vingerig of tweehoornig, en tusschen die twee rechte punten door wordt nu het touwtje getrokken.



Het eerste geluid van den tol bij het opzetten heeft nog het meeste van gillen, daarna slaat het om en gaat over in een brommendgegons.

D.

Voor de Madoereesche **m o n d t r o m** noteerden we als namen: ,,**g i n g g o e n g**'' en „**r è n d h i n g**''. Als Kangèansch heeft K.: ,,karèḍing''. Onder varianten van die namen, (Jav. ,,ganggong'' en ,,rinding"), is de mondtrom in vele streken van den Archipel bekend.

Bij de Madoereezen bestaat het uit bamboe, in tegenstelling tot den Midden-Javaschen vorm, die van ijzer is gesmeed (gelijk de Europeesche, de Voor-Indische en die van nog andere streken). Evenals de Madoereezen hebben o.a. de Soendaneezen van West-, en de Oesingers van het uiterste Oost-Java bamboezen mondtrommen.

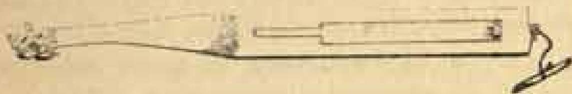
Tusschen de Madoereesche en de Oesingsche exemplaren is niet veel verschil. Alleen dat de staart van het instrumentje (zijn versmalde en verdunde puntige uiteinde), die bij de Madoereesche exemplaren evenlang of dubbel zoo lang is als de tong, in het Banjoewangische wel vier maal zoo lang kan worden.

Men ziet op onze photo met de twee spelende kereltjes, hoe dit gedeelte wordt gebogen van den speler af. Bij het exemplaar dat we laten uitteekenen, — we hebben het gekocht in de vastewals-Madoereesche contreie van Båndåwåså, — is de, feitelijk uit een bamboespaan bestaande, staart aan zijn uiteinde tot een ornamentale kwast verplozen. (Totale lengte ginggoeng: 230 m.M.).

Zoowel bij de Oesingers als bij de Madoereezen, wordt de, voor de mondholte en tusschen de tanden gehouden, tong tot trilling gebracht door te rukken aan een touwtje, dat, van een knevel, een dwarshoutje voorzien, aan het basale eindknopje van het instrument is bevestigd.

(De Soendaneezen rukken niet aan het knopje, doch tik-drukken er op, van

voor naar achter, in een richting loodrecht op het instrumentje. Verder houden zij het ding niet alleen voor de mondholte, maar tevens ook voor den ingang van een, beiderzijdsch open, bamboekoker. — Aangaande de mogelijke varianten van mondtrommen, zie men voorts vooral de uitvoerige mededeelingen van C. Sachs in „M. I. . . . . . Indonesiens".)



Mr. Kunst heeft indertijd eens geschreven, (Dj. I, 248), dat de melodieën, gespeeld op een mondtrom, niet zeer gemakkelijk herkenbaar zijn. „Gedeeltelijk is dit, (naar hij meent), toe te schrijven aan het feit, dat de tessitura van de karinding slechts gering is, zoodat een lagoe dikwijls meer benaderd, dan nauwkeurig weergegeven wordt".

We zijn het met die verklaring niet eens. Indien we haar tenminste goed begrijpen, en voor „tessitura" (eigenlijk „weefsel, webbe", ook „samenstel, vorm, inkleeding"), de „omvang" van het instrument mag worden gelezen. Bedoelt dat woord de „samenstelling, gesteldheid" van zijn toonreeks, dan zouden we willen opmerken, dat het stelsel zijner tonen — zijn „tonenweefsel", zoo men wil, — niet zoozeer kort of smal, alswel ietwat „hol" is, daar het instrumentje immers slechts over de boventonen, partiaaltonen van den grondtoon, van den eigen toon zijner tong beschikt, en die natuurtonen, althans beneden den 8sten, gapingen tusschen zich laten.

De toonreeks, waarover de speler kan beschikken, is evenmin identiek met pélog als met sléndro, en men mag wel aannemen, dat, zoo die speler een bestaande sléndro- of pélog-wijze noot voor noot zou trachten weer te geven op zijn mondtrom, hij door het ontbreken van bepaalde tonen daarbij moeilijkheden zou kunnen ondervinden. Maar als we het goed begrijpen, gebeurt dit ook niet. Zoo de stukken voor mondtrom mogelijk niet geheel onafhankelijk zijn, dan zijn het toch vermoedelijk stellig wel zelfstandige bewerkingen.

Iniedergeval lijken ze ons opzichzelf verstàànbaar, en zich ook zeker niet door een bizonder geringen omvang te kenmerken. Dat men het herkennen der mondtrom-stukken niet gemakkelijk kan noemen, komt ons voor een andere reden te hebben en wel de onbepaaldheid van ieder der tonen voor zich.

Het schijnt ons dat de verschillende standen der menschelijke tong, van het verhemelte en wat er meer zij, waardoor het volume van de, als resonnator fungeerende, mondholte veranderd wordt, uit de door het instrument ter dispositie gestelde boventonen gemeenlijk niet zuiver een enkele, maar meerdere tegelijk versterken. Zoodat men op een bepaalde plaats in zoo'n stukje sòms den eenen en sòms een anderen toon verstaat, of ook wel er twee tegelijk meent te hooren. Heeft de heele toonspheer van deze instrumentjes dus, vermoedelijk door de ongewone toontrappen (7de en 11de natuurtonen, en wellicht nog hoogere), voor onze ooren iets eigenaardig spectraals, — die changeante, „schillernde" kleur der afzonderlijke tonen volmaakt het iriseerende van hun palet. Zoo krijgt het geluid eer iets onbeperkts, vaags, dan dat het arm aan omvang zou zijn, iets van waaiende lucht, van klokkend water, van oneindigheid. — Vaak heeft men ook den indruk, dat de mondtrommelaar opzettelijk met de veelzinnigheid der tonen van zijn instrument spéélt. Dus moeten pogingen tot notatie wel zeer onvolkomen blijven.

Het instrument schijnt ons door zijn klankkarakter gedecideerd aan de aeolusharp verwant, en het zal dus wel geen toeval zijn, dat rond 1800 de mondtrom, jodenharp, bizonderen opgang heeft gemaakt in het Westen waar men toen-

tentijde immers ook de romantische aeolusharp beminde,

Een eigenaardige gewaarwording geven nog de momenten, dat de mondtrommelaar, we weten niet hoe, den grondtoon van zijn instrument (of is het de tweede natuurtoon?), sterk en hard, met een merkwaardig knorrend-snorrend timbre, laat weerklinken. We zouden dat effect den „Schnarrton" willen noemen, (want dat Duitsche woord drukt de klankkleur veel beter uit dan het Hollandsche „snorren"); hij klinkt ook bij de bamboespaaninstrumenten volkomen metalig. Trouwens het timbre van de ijzeren mondtrom is heelemaal niet veel anders dan van de bamboezen.

We hadden maar weinig tijd over om aan onze Bangkalansche mondtrommelaars te besteden. Als hun répertoire noteerde een Madoereesche hand de volgende 6 namen van stukken voor ons:

1. „Kembang djamboe"; (kembhăng djămbhoe(h), djamboebloem).
2. „Oo-ramba'"; (?).
3. „Gojang toeltoel"; (gojang, Jav.: schommelen; toeltoel ??).
4. „Wah kadji" (Jav.; hé, de hadji!).
5. Djhărăn toron dări gheḍḍhoeghăn; (het paard stapt uit den stal).
6. „Djhărăn njèrèk—kèntja' è lorong"; (het paard danst, — trippelt op den weg).

Eerder was ons ook „Rang-arèng" als mondtromstuk genoemd. Trouwens, die naam komt meer voor, voor stukken op nog weer andere instrumenten gespeeld. Wat, als gezegd, niet impliceert, dat die wijzen identiek of zelfs maar verwant zijn.

We hebben alleen iets geschetst van „het Paard stapt uit den stal". Daarbij deed zich het ietwat wonderlijke geval voor, dat dit stuk door de twee duetteerende spelers werd voorgedragen op instrumenten, die onderling volstrekt niet overeenstemden, harmoniëerden.

Deze eigenaardigheid had ons overigens ook al den vorigen keer verrast, dat we Madoera bezochten. Ook toen speelden diezelfde twee ventjes samen, en dat op mondtrommen met discordeerende grondtonen. Trouwens, onze verrassing was maar betrekkelijk. Ze betrof vooral het wéérvinden van een nogal wonderlijk verschijnsel. Immers diezelfde bitonaliteit hadden we bij karindingspelers in de Pasoendan gevonden. Er was daar in het Pengalèngansche een bepaald stuk, dat twee spelers eischte, — we méénen, dat die de stemmen van man en vrouw moesten verbeelden, maar bij dit echtelijke (?) duet, was de overeenstemming, de eenstemmigheid zoek. We durven niet beweren, dat die gebrekkige harmonie een opzettelijk gebezigd, psychologisch-realistisch hulpmiddel was. Maar een fout scheen men de discordantie niet te vinden. Immers, toen we lieten vragen, of de twee karinding-exemplaren wel pasten bij elkander, herhaalden de spelers eerder gemaakte bezwaren, dat de instrumentjes in kwestie wat te star van tong waren, of iets in dien trant. Maar dat ze niet goed bij elkaar kwamen, leek men niet op te merken.

Toch zouden we zoo zeggen, die twee verschillende en onderling ook niet harmonieerende grondtonen, moeten de eigenaardige, spectrale, die regenboogskleur van den ginggoengklank, voor het minst vertroebelen.

Maar noteeren we nu, wat we te Bangkalan hoorden of meenden te hooren, alleen nog opmerkend, dat de bovenstem aanvankelijk een gevariëerdere lezing scheen te geven, met in de tweede helft méér Schnarrtonen, die daar allicht het stampen van het paard wilden verbeelden. (De octaafligging is mogelijk onjuist. Ondersten balk leze men voor 10: 11, en voor 11: 12. — We vergaten den tweeden Schnarrton, slottoon, van de hoogste mondtrom).



E.

We spraken in het bovenstaande terloops over de aeolusharp, d.w.z. een muziekinstrument, dat, bespannen met een of meer snaren, deze aan den wind blootstelt, die ze tot klankgeven brengt. Daar de, zwakker of sterker blazende, wind niet alleen den grondtoon, maar nu eens dezen, dan weer genen van de boventonen der snaar doet weerklinken, zoodat de verholen samenstelling van dien grondtoon door het instrument geopenbaard wordt als door een prisma de spectrale kleuren van het zonlicht, is zijn geluidsspheer aan dien van de mondtrom, of zeggen we liever de ,,mondharp'' verwant. Dezelfde hoogere boventonen geven er eenzelfde stille geheimzinnigheid, ja iets transcendentaals, aan. (Van de stilheid der rindingtonen getuigt ook de Javaansche zegwijze ,,ngrinding'', mondtromspelen, in de beteekenis van: ,,iemand onder vier oogen met zachtheid toespreken (...) om hem te vermanen (...).'' Jansz.)

De Archipel kent de aeolusharp in den vorm van een ,,bamboeschen snaar'' (J.), die wordt gespannen door een boogvormig gekromd bamboelatje, (zoodat het geheel op een schietboog lijkt), terwijl boog en snaar vervolgens aan een vlieger bevestigd worden, (of ook wel in een boom?). Jansz noemt die inrichting ,,sowangan'', schijnt den vorm ,,sawangan'' minofmeer te reserveeren als naam voor het aeolusfluitje, aan den staart van een vliegende duif, (of ook wel aan een vlieger?), vastgemaakt. Als anderen Javaanschen naam voor het windsnarenspel noemt hij ,,soendarèn'' of ,,sondarèn'', wat op de luchtgeesten, sylphiden moet duiden. Kiliaan heeft voor dien aeolusboog den Madoereeschen naam ,,sabängan''[23]), en geeft als klanknabootsingen voor zijn geluid de woorden ,,(ng)oewang'' en ,,ngengngeng''.

Wat de bevestiging van den boog aangaat, hier in Midden-Java hebben we die nooit anders gezien, dan zoo, dat de boog, min-of-meer horizontaal gericht, achter den vlieger zit, en met zijn kromming om-zoo-te-zeggen de borstwelving van den vlieger volgt, waardoor dus de snaar naarachteren is gekeerd. Maar iemand uit West-Java teekende ons zoo 'n zingenden vlieger voor, waarbij de boog boven op den vlieger bevestigd was, en de boogkromming naar beneden gekeerd. Te Sampang op Madoera werd ons nog een andere constructie geschetst, met den aeolusboog óók in een verticaal vlak vastgemaakt boven den vlieger, maar nu met zijn kromming omhoog en zijn snaar naar beneden. — Het was in datzelfde Sampang, dat we voor het eerst van ons leven zoo'n zangvlieger goed te hooren kregen. Hij maakte een allereigenaardigste muziek. We denken zoo, een meer dramatische, een karakteristiekere muziek dan de Westersche aeolusharpen, (al hebben we er in het Westen eigenlijk nooit een gehoord; jammer genoeg; want hoe was ons als kind het zoemen van den wind in een bundel telegraafdraden lief).

Maar, we meenen, het zingen van de windharp, zooals Westersche romantici dat hebben gevierd, was een loutere feeërieke, verre vreemde, van de aarde vervreemde hemelsche liefelijkheid. En zeker, diezelfde liefelijkheid weerklonk, hemelscher dan ooit, in het wonderlijke kweelen dezer Oostersche luchtgeesten, dat van zóó hoog boven de aarde tot ons kwam. Toen we, door die muziek in de lucht aangelokt van het andere einde van 't stadje, op den brug stonden onder de

23) De ,,pees'' van den boog bestaat volgens Kiliaan uit tarèboeng-palmblad of dun geschrapte rottan. — Het woord ,,sabängan'' beduidt tevens óók weer het aeolusfluitje, vastgemaakt aan den staart van een duif.

De gróóte aeolusfluit van den Archipel, den bamboestengel met in elke geleding, compartiment, een zijdelingsch gat, zoodat de wind er een toon uit blazen kan, (vgl. Sachs ,,M. I... Indonesiens'' blz. 147), kende R. Sosrodanoekoesoemo uit de oude litteratuur. Voor hun feitelijke voorkomen op Madoera zijn er echter géén gegevens.

donkere, sterrenvonkelende lucht, en daar lag een breede zeeprauw in de rivier, met zijn ruim breed overhuifd, en daarbinnen, daar in dat welvende, wijkende duister, daarin brandde een klein licht, toen overkwam het ons plotseling droomerig aan den Kerstnacht te denken, en te zien den stal van Bethlehem, verwonderd. Tot we moesten glimlachen om het onbewuste, ongeweten verband. De bovenaardsche engelenzang immers!

En toch was het volstrekt geen onvermengde engelachtigheid, die daar op ons kwam neergedaald. Er mengden zich daemonische, wild betooverde kreten bij in, een diepe loeiende toon, eerst dalend, dan omslaande in den woesten, geweldig grommenden grauw van een opgejaagd verscheurend dier zonder uitweg. — Ja, wie zal zeggen, wat voor onverloste geest daar achter den Melkweg vandaan, de verrukkingen van zijn ziel en de verschrikkingen van zijn hart tot ons neerzong? (Als het niet eenvoudig de een-of-andere gigantische elementaal was, die ons voor-den-mal-hield met het gesnork en de vage tinkelige spinsels van zijn mondharp).

Maar, om die verbeeldingen nu daar te laten, hoe was het gesteld met de feitelijkheden van het bedoelde geluidstafereel? Of de Westersche aeolusharpen ook dat sonore doorklinken van hun grondtonen kennen, weten we niet. Sachs (R.lex. d. M.I.) spreekt weliswaar zelfs van ondertonen, die soms zouden hoorbaar worden. (Dus tonen met niet 2, of3 ,.... of 7.... maal zooveel trillingen als de grondtoon, maar met b.v. een-derde van zijn trillingsgetal). Maar daarvoor is een ,,sehr schwache(r) aber gleichmäszige(r) anhaltende(r) Luftzug" noodig. En d e z e diepe tonen klonken meer dan een half uur ver!

Zoo moeten de eigenaardige diabolieke klanken, die de Indonesische aeolusboog bij de Westersche luchtharpen schijnt véór te hebben, ànders ontstaan. (Daarentegen hebben die Westersche instrumenten het voordeel der meersnarigheid, meerstemmigheid).

We vermoeden, dat de oorzaak dier duivelskreten gelegen is in de beweeglijkheid van den geluidsbron. Daar de eigenaardige snauwen na heel regelmatige tijdsintervallen weerkeerden, zou men b.v. kunnen denken aan een geregeld vieren en weer inhalen van het vlieger-touw. (U zegt misschien, dat we dat dan weleens hadden mogen observééren. Maar dat kon juist niet. We zagen volstrekt geen kans de spelers, langs donkere wegjes en door onbekende kampongs, te vinden op het gehoor, waren toch bij onze pogingen tot benadering al eerst vastgeloopen op de rivier, zonder haar te kunnen oversteken).

Den diepen grondtoon van de sabăngan hoorden we als klein-f, wat hij een zeer rustige vierkwartsmaat lang bleef (zeg dus gedurende 6 secunden), om daarna circa een halven toon lager te worden, en dat, al verflauwende, gedurende eenige secunden te blijven, vervolgens, op den laatsten kwart van de ,,tweede maat", overslaande in dien ontstellenden gromschreeuw, waarna de toon weer f was. En zoo ging het voort.

Zal de toon van een geluidsbron voor den stilstaanden toehoorder een halven toon zakken, dan moet die ,,bron" haar snelheid te zijnen opzichte wijzigen met een bedrag van, zeg, een zestiende der geluidssnelheid, dus circa met 20 Meter p.s.. De vlieger zou hem dus eerst met een snelheid van iets van 10 Meter moeten naderen, en zich vervolgens met diezelfde snelheid verwijderen. Dat lijkt nogal veel. En zelfs zoo men aannam, dat de werkelijke hoogteverandering niet meer dan een kwarttoon bedroeg, (wat muzikaal datzelfde leidtooneffect zou geven), waardoor die snelheden tot plus of min 5 gereduceerd zouden worden, dan b l ij f t dat toch hoog. Immers moet men dan veronderstellen, dat gedurende de f het touw met die snelheid zou worden ingepalmd, en gedurende de e,

daarmee gevierd. Vooral voor het inpalmen (tegen den wind in dus!) lijkt dat nog al kras; ook al wilde men aannemen, dat dat inpalmen door „oploopen" ondersteund werd. Trouwens, ze laten zoo'n vlieger uren achtereen zingen, en we stellen ons niet voor, (zelfs niet al houden we rekening met het Madoereesche temperament, — veel actiever dan het Javaansche —), dat de spelers het zouden volhouden, uren achtereen heen-en-weer te loopen.

De omslag van de f in de e verloopt kalm, doch die van de e in de f onder dat gebrul; maar dat lijkt geen wonder. Immers, wanneer de vlieger eerst met kracht en inspanning tegen den wind wordt ingetrokken, moet het op-een-gegeven-moment weer-gaan-vieren geen moeite, en zoo goed als geen tijd kosten. Maar het omgekeerde, het remmen van den voor den wind loopenden vlieger, en het weer intrekken, wel degelijk. Overigens zou deze theorie meebrengen, dat dat wildedierengeluid niet slechts een rauw crescendo, maar tegelijk een glissando was van e naar f; en dat hooren we er niet duidelijk in.

Bij de heele vorenstaande redeneering is verondersteld, dat we boven den wind van den vlieger staan. Stond men er onder, dan zou het aspect van het verschijnsel moeten omkeeren. (Bij het geheele proces de f en e plaats verwisselen).

Er is, buiten die relatief te hooge snelheid, die we vonden, nog iets anders wonderlijk. Iets van de wemeling dier engelachtige boventonen. Na den aanhef van de f hooren we inderdaad een aantal van haar partiaaltonen. Natuurlijk dienden nu nadat die grondtoon gezakt is naar de e, de boventonen óók in het e-accoord te geraken. Maar we bleven er hooren, die met f correspondeerden.

Dit lijkt een leelijk bezwaar; en we geven bovenstaande theorie dus voor iedere betere.



(Later). Is misschien het onderstaande al zulk een betere theorie?

Ze geeft weliswaar geen rekenschap van die abnormaliteit met de boventonen, maar vermijdt althans de moeilijkheid van dat hypothetische en al te snelle vieren en inhalen. Ze neemt aan, dat de verandering van toonhoogte niet het gevolg is van de bewegelijkheid der geluidsbron, doch zoekt de oorzaak in een veranderlijke spanning der snaar.

Gedurende de f zal die snaar sterk gespannen, en gedurende de e relatief ontspannen moeten zijn. Voor het moment van den snorkend-snauwenden kreet, nemen we aan, dat de spanning inconstant, wisselvallig is. M.a.w. zou gedurende die kwartnoot de boog zelf in vibratie raken; wel niet vlug genoeg om een zelfstandigen, eigen toon te doen ontstaan, maar vermoedelijk uiterst geschikt om aan den toon van de snaar dat vreemde karakter te geven.

We hadden deze mogelijkheid al eerder overwogen, maar kwamen er toe terug door een beschrijving, die dr. Stutterheim ons gaf van de zangvliegers op Bali [24]).

Zoo'n vlieger, bijna mansgroot, vertoont den vorm van een langsnaveligen en langhalzigen vogel, schijnt een reiger, maar zal niettemin den vogel Garoeḍa moeten verbeelden.

De staart is 10 of 20 meter lang en drijft, prachtig golvend, horizontaal op den wind. Het touw van zoo'n Balischen

24) Vgl. ook J. & C. J. A. Kunst „...Bali" (I), 22; de Balische aeolusboog heet bij hen „goewangan". (Dus wisseling van s en g, gelijk we veronderstelden voor saloenḍing en ghâloenḍhâng).

vlieger is aan een bamboestaak bevestigd, en men laat ze wel 14 dagen achtereen in de lucht staan. Overigens herinnert dr. St. zich die zachte harptonen niet of nauwelijks, en blijkt hij het ook niet erg met onze beschrijving van de lage tonen eens: Wilde dieren hoorde hij er niet uit, doch moest er eer bij denken aan het geluid van een, wat onregelmatig loopende, electrische fan. Zoodat het de vraag blijft, of de Balische en de Madoereesche snaarvliegers onderling geen principiëele verschillen hebben.

Iniedergeval ware nog een oorzaak aan te wijzen voor die metrische, regelmatige veranderingen der spanning van den boog. Dr. St. opperde: de golvingen van den staart. Maar het komt ons voor, dat die eer een periode van circa een secunde, dan eene van omtrent 10 of 12 zullen vertoonen.

Zwiept echter misschien de bamboe, waar het vliegertouw aan is gebonden, langzaam heen-en-weer, daarbij beurtelings den vlieger tegen den wind in halend, waardoor de snaar wordt ontspannen; en weer toegevend?

X. Spleettromorchestjes.

Toen we enkele jaren geleden in „Djåwå" (V, No. 1), ons opstel schreven over „Oude Klanken", dat we aanvankelijk „Houten Klanken" hadden willen noemen, — immers het behandelde in hoofdzaak de muziek die geslagen wordt uit rijstblokken, ţongţongs e.d., —hebben we al iets meegedeeld over orchestjes van spleettrommen, (anders en wetenschappelijker gezegd: houten gongs).

We konden er een aanwijzen op de Admiraliteitseilanden, in Melanesië dus. Ook van Madoera, Pamekasan, beeldden we toen een ensemble af, bestaande uit niets dan cylindervormige, door een spleet heen uitgeholde, blokken hout. Maar we twijfelden: was, wat we daar hadden gephotographeerd, volledig, of maar een brokstuk, romp van orchestjes als er gebruikt worden bij de Madoereesche stierenwedrennen, kerrabhăn's; moesten er niet eigenlijk nog een of meer instrumenten, met name een schalmei, aan worden toegevoegd? (V. 25).

Het verging ons weer juist, als we al bij een vroegere gelegenheid gezegd hebben: De ethnographische werkelijkheid pleegt zoo rijk te zijn, dat ze op zulke dubitatieve vragen: „Zus of zoo?! allicht antwoordt met een volmondig „„Ja!"", (n.l.: het één èn het ander).

Te Pamekasan bleken ons een aantal van de bedoelde orchestjes, genaamd „(tabbhoeăn) ţongţong" of „tabbhoeăn sapè(h)", of „tabbhoeăn kerrabhăn", werkelijk uit niets dan vijf spleettrommen ieder, te bestaan.

Maar te Bangkalan waren daar verschillende instrumenten bijgevoegd, te weten, behalve een schalmei, nog een gewone inlandsche trom, een blaasgong, en soms ook nog een stel rinkelbekkens. We hoorden er voor deze ensembles nog den naam „ţ. ḍhoekḍhoek". (Ook „ţoengţoeng" schijnt naast „ţongţong" voor te komen).— Overigens merkten we bij de groote stierenwedloopen in de congresdagen, toen te Bangkalan spannen van het heele eiland, en dus ook uit Pamekasan mededongen, geen dier zuivere tromorchestjes op. De spleettrommen waren toen òf met andere instrumenten gecombineerd, òf zelfs ontbraken ze geheel; (dit laatste speciaal bij orchestjes uit Oost-Madoera).

Wannéér de dubbeltongige schalmeiën, en de veltrommen van het type der ghenḍhăngs hier-te-lande mogen geïntroduceerd zijn, (de eerstgenoemde allicht het laatst), de houten spleettrommen vertegenwoordigen niet alleen een veel archaïscher type van instrument dan een dier twee andere groepen, — ja, een der allerouds te typen, — maar ze moeten hier ook sinds zeer veel langer inhéémsch zijn. Alleen de blaasgong, een eigenaardige bamboetrompet, zou evenzeer autochtoon kunnen zijn; betrekkelijk dan altijd, want

in lààtste instantie zal alles hier wel zijn gekomen van het vasteland.

Iniedergeval, zonder veltrom of schalmei is het kerrabhänorchestje zeer veel oorspronkelijker, dan met die instrumenten, en daar het in dien Pamekasanschen vorm ook veel mooier, bekoorlijker speelt, zullen we dien eerst bespreken. Als gezegd bestaat het uit vijf stuks spleettrommen.

Van groot naar klein hoorden we die noemen:

I. Pangorbhi, ook korbhi, welke woorden beide beteekenen, moederdier, wijfjesdier dat al gejongd heeft. (Zie eerder, h.st. II E. Elders worden, gelijk we reeds zeiden, relatief groote instrumenten wel naar de menschelijke moeders genoemd).

II. Panerros; een woord dat Kiliaan niet schijnt te hebben, maar dat, tenminste in het Javaansch, (als paneroes), veel gebruikt wordt om van een instrumentkategorie, (bonangs, sarons, gendèrs), de kleinste soort, in de hoogste octaafligging, aan te duiden, die relatief beweeglijke, dóórloopende variaties pleegt te spelen op den cantus firmus. Het woord komt van terros (teroes), dus: dóór, rechtdoor, doorheen. Daar de op-een-nagrootste ṭongṭong volstrekt geen ander soort van rol, van partij speelt dan de allergrootste, en zeker niets beweeglijkers, schijnt voor dit geval de naam tamelijk willekeurig overgenomen. Méér motiveering dan het (wat-)kleiner-zijn, — gelijk b.v. ook de hoogste bonang vertoont tenopzichte van de gewone, — kunnen we niet vinden. Alleen van I en II samen, zou men kunnen volhouden, dat ze vloeiendere muziek maken dan de overige stemmen.

In één geval noemde men in Pamekasan de ṭ.ṭ. II tjattjar, wat de naam is van toonlooze rinkelbekkens, wier partij ook rhythmisch volstrekt niet op de onderhavige lijkt.

III. (In vier gevallen onderscheidenlijk:) Roet-djoeroet, ontbreekt bij K., maar moet zijn een klanknabootsing voor hand plonsend in modder, lepel in brijpot! — Tjattjar; zie onder II. Daar dit rinkelbekken tamelijk stereotype dingen speelt, zou de naam op deze vrijwel stereotypeerende partij wat beter passen. — Kaletter. Volgens Madoereesch jongmensch uit Sampang is „ngaletter": trillen. Op kaleṭṭer geeft Kiliaan: „een klanknabootsing, voor het rollen van iets hards en kleins, van een knikker bijv. over iets hards". Een hard geluid geeft die trom zeker wel, een rollend echter niet. — Panerros; zie sub II. Vloeiend is de partij niet. (Daar, tegenover één orchestje met voor II en III: tjattjar-panerros, een ander stond met: panerros-tjattjar, kan er wel eenvoudig een verwisseling zijn voorgevallen bij opgeven of noteeren.)

IV. Ṭok-keṭṭok. (Aldus twéémaal. Het werd voor ons opgeschreven met dentale t, maar deze is in de Madoereesche klanknabeeldingen zeldzaam; alleen heeft Kiliaan, naast het algemeenere(?) „ṭakṭak" om het kloppen met iets hards op een plank weer te geven den vorm „taktak", en voorts kent hij nog „tek" voor het tikken van een klok.) „Ṭok" moet een dof geluid verbeelden. — Andere namen: Ṭong-keṭṭong; Ṭok-peṭṭok.

V. Ṭakṭok. (Zie zooëven.)

We willen nu meteen de correspondeerende instrumentnamen uit het Bangkalansche opgeven. (De twee groepjes spelers dààrvandaan spraken elkander bij geen der instrumentnamen tegen.)

I. D(h)oekd(h)oek. (Moet een extra zwaar klopgeluid weergeven. Kiliaan kent als nabootsing voor geklop alleen: „ḍhoekḍhoek", „ḍhoeḍḍhoek", „ḍhäkḍhäk", „ḍhärḍhär", „ḍhäḍḍhäk". — Met het woord „ḍoe'ḍoe'", „ḍoekḍoek": „niet vlug", kan het nauwelijks samenhangen. Zijn partij is geenszins langzamer dan de rest.)

II. Panghälloeän(?) (Van „ghälloe", dus: de voorafgaande, eerste? !)

III. Fanerros. (Zie Pamekasan sub III, en II.)

IV. Dhăng-peddhăng. (Naar het W. b. van Kiliaan alleen een spel, waar een opgerichte rietstok zóó bij moet worden doorgehouwen, dat hij opgericht blijft! — Maar het grondwoord moet naar we vernemen o.a. ook het geluid van een diepe (!) snaar weergeven.

V. Ṭak-keṭṭik. (Werd feitelijk dentaal genoteerd. Maar zie hooger. — Kiliaan heeft op „ṭik" of „ṭoek" alleen: klank waarmee men kuikens roept. — Het kan „keṭṭèk" moeten zijn. Zie ook bij de stamptrommen (H.st. VI). „Tikṭik" is voor Madoereesche ooren een fijner, hooger geklop dan „ṭèk-ṭèk".

***

Wat de tonen der onderscheiden spleettrommen in de orchestjes betreft, over het algemeen mag men zeggen, dat ieder er twéé voor zijn rekening krijgt. Eén toon wordt dan voortgebracht door met het slagstokje aan den éénen kant, zeg: tegen den vóórsten wal van den overlangschen spleet te tikken; de tweede door te tikken op den anderen wal, den overkant. Beide moeten in verschillende mate ondergraven zijn; anders lijkt het verschil in toonhoogte niet te verklaren. De dikker gebleven rand moet den hoogsten toon geven. In sommige gevallen is de vóórste rand, gerekend van den speler af, de lààgst klinkende, in andere de hóógstklinkende; dat is ongelijk.

De kleinste trom in Pamekasan blijkt feitelijk een dubbel instrument, bestaat uit twéé cylindervormige spleettrommetjes, evenwijdig naast elkander liggend, verbonden door twee dwarslatjes, tegen elk stel eindvlakken van het koppel één. Hier geeft ieder enkel, (half), instrument maar één toon. Bij de Bangkalansche orchestjes, die we te zien kregen, volgde ook het kleinste, hoogste trommetje het gewone systeem, gaf een verschillenden toon met iederen wal van zijn spleet.

De slagstokjes waren in Pamekasan simpele houtjes. Maar op de photo uit Bangkalan zien we, dat ze bij dat troepje rolvormig omwonden waren, met touw of iets dergelijks, en dus wat op bonangslagstokken leken. Ook toont die afbeelding, dat de doorsnede der trommen niet bepaald, — als we te Pamekasan steeds waarnamen, — cirkelrond hoeft te zijn. In het gegeven geval lijkt ze eer druppelvormig; met de punt aan den kant van den spleet.

We zullen nu eerst iets zeggen over den toonreeks van de Pamekasansche troepjes, en dan over de door hen gespeelde stukken. We hadden geen gelegenheid tot nauwkeurige toonmetingen, moesten ons bepalen tot schattingen, noteering van de indrukken, die we kregen van vier Pamekasansche stellen. Trouwens voor subtiele metingen lijken deze instrumenten nogal bezwaren op te leveren. Zoo hoeft de toon niet volkomen gelijk te zijn, wanneer men ze wat verder van den spleet af, of er iets dichterbij raakt.

Van de vier stellen kwam het eerste uit Boegih, en de drie overige uit Ghălădhăk anjar, dorpen of gehuchten, bij de hoofdplaats Pamekasan gelegen, als het er geen buitenwijken van zijn.

B	d	e	fis	gis	ais	d'	e'	a'	d''
B	d	e	fis	a?	b	d'	e'	a'?	e''
B	d	e	fis	gis	ais	cis'	e'	a'	fis''
B	d	dis?	fis	gis	ais	d'	e'	g'	cis''

Met het vraagteeken achter de dis in de vierde reeks bedoelen we, dat die toon hoog klonk, en dus allicht geen andere bedoeling had, dan de correspondeerende e der drie andere gevallen. Met de vraagteekens achter die twee a's in de tweede reeks, willen we aangegeven, dat we daar bij het opzettelijke, aanslaan weliswaar a verstonden, maar in het muzikale verband der stukken eer een gis; zoodat naar zijn bedoeling die eene toon wel zal kloppen met de drie andere in de vijfde kolom, en we in onze notaties ook een gis schreven. Insgelijks noteerden we een octaaf hooger gis' en niet a'.

Naar men ziet, is in kolom 9 en 10, dus voor wat de respectieve hóógste trommetjes betreft, de overeenstemming niet mooi.

Het schijnt onzeker of daar steeds dezelfde tonen bedoeld zijn.

Laat men die hoogste twee tonen van alle reeksen buiten beschouwing, dan lijkt iedere verticale kolom wel telkens eenendenzelfden toon te beteekenen, al zien we ook in de 7de een te hooge d', en een cis' onder elkaar staan.

De voornaamste onregelmatigheid schijnt echter hierin te liggen, dat de 6de kolom nogal gedecideerd een ais te zien geeft tegenover de B van de eerste, en dus maar slecht als de octaaf daarvan kan gelden. Toevallig hebben we verder geëxperimenteerd met het tweede der bedoelde stellen, dat op de 6de plaats een b had. Zoo hebben we misschien onvoldoende rekening gehouden met de mogelijkheid dat dat conflict ais-B werkelijk een principiëele beteekenis heeft, en dan allicht verbieden zou om, gelijk we gedaan hebben, de geheele toonreeks dezer instrumenten op te vatten als sléndro.

Toch hadden we eigenlijk wel eenige reden om op moeilijkheden als deze speciaal te letten, daar we immers al eerder, en wel bij de Banjoewangische muziek, het met een quasi-leidtoon in een voor het overige op sléndro lijkend stuk, hebben te kwaad gehad. (Zie het „Tjårå Bali'' genoemde kleine thema op blz. 207 van Dj. VI.)

Overigens lijkt de kans, dat de aangewezen onregelmatigheden geen principiëelen, doch alleen maar accidenteelen zin hebben, bij nadere beschouwing vrij groot.

Ook al omdat de Pamekasansche orchestjes door een-en-denzelfden man zouden gemaakt zijn, door Pa' Dennong in de dhissa(h) Bhloengbhoengan, (distr. Bhoendher). — (De prijs bedroeg in 1925 twintig gulden voor een stel.)

Een vijfde troepje, dat we te Pamekasan eens hoorden voorbijtrekken, en dat wellicht een andere afkomst had, liet als diepsten toon een cis hooren, terwijl ons de toonschaal ook afwijkend leek van constructie.

Wellicht moeten alle tonen een octaaf hooger liggen, dan we ze genoteerd hebben.

***

Ziehier het gezamenlijke, gesummeerde répertoire der Pamekasansche spleettromtroepjes, waarvan elk orchestje dus maar een déél kan spelen: (we behouden als steeds de aanvankelijke spelling onzer momenteele Madoereesche helpers, zetten eventueele voorslagen tot wijziging er weer achter).

1. „Gentè''; (wellicht „Ghäntè'': afwisseling?)

2. „Ra-kara moerḍädjä''; – ra-kara is (geschrift op) lontarblad. Moerḍädjä waarschijnlijk de naam van een verhaal, op deze wijs te reciteeren. Bij de namen van genḍings is 't altijd mogelijk dat het persoons- of plaats-namen zijn en dan allicht niet te etymologiseeren.

3. „Kembhäng djhämboe'', zie eerder, sub IXc.

4. „Pos-eppos''; d.i.: (paarden) post?

5. „Gloedoeran''; (gäloedoerän), d.i.: gedaver.

6. „Lăr-ghelloer''; (alăr-ghelloer), d.i.: in en uitgaan, drukke passage.

7. „Ghenḍhing Samèran''; vgl. Jav. samir, dekkleed, zeker om den hals gedragen ambts- of functie-teeken etc..

8. „Ghenḍhăng kènè' ''; d.i: De kleine trom.

9. „Semmonan''; d.i.: zinspeling.

10. „Ping ana' '';(?) (ping beduidt: maal, keer; ana': kind; samen schijnt dat niet veel zin te geven; maar misschien is „ping'' hier wel de afkorting, tweede helft van een heel ander woord.)

11. „Aja' ''; zie eerder, sub IV.

12. „Aga' moertadji''; (??) (agha' is: op het punt staan, dreigen; aga' zou, naar men ons zegt, kunnen beduiden: doen-en-laten, zich gedragen, —Moertadji of Martadji een naam kunnen zijn).

13. „Lontja' ḍăngḍăng''; d.i.: springen terwijl de voeten bij elkander blijven.

14. „Djhoedjhoeran''; djhoedjhoer is: rechtdoor, doorloopend, ook: eerlijk e.d..

16. „Nga'-onga'; aonga' is: het hoofd omhoog houden.

17. „Ghenḍhing Tèdjhă''; d.i.: glans.

18. „Gojang toeltoel''; zie eerder, sub IXc.

19. „Padjăngan'' d.i.: bootje om met een treknet te visschen.

20. „Sanḍoer''; het woord ontbreekt bij Kiliaan, maar we kennen onder dien naam, (al schreven we het op met een dentale d), een boersch spel van dans en zang.

21. „Tottèng''; een klanknabootsend woord voor saron.

22. „Tottèng pènḍă'; pènḍă' of panḍă' is: kort, niet lang; b.v. van een verhaal.

23. „Enḍoeng ana' ''; d.i. volgens opgave: een kind sussen. Allicht door zingen? Vgl. enḍing of enḍang-enḍing voor: zingen zonder woorden, neuriën. Houdt het wellicht verband met „tèḍoeng'', slapen?

24. „Bhăng paḍi'': d.i.: rijstbloem, (kembhăng).

25. „Djheddjher''?; wellicht een klanknabootsing?, of te vergelijken met Jav. „djedjer'': aanhef. (Vgl. 26.)

26. „Pengemboe' '' (??); (men zegt ons, dat de eerste syllabe in ieder geval niet deugt, doch een a moet hebben, en wil „pangèmboe'' lezen, zoodat het ook niet in verband zou staan met emboe', moeder, doch met èmboe, Jav.: imboeh, en dan zou beteekenen: toegift.)

27. „(Djhoeng-)kèdjhoengan''; van kèdjhoeng, Jav. kidoeng: lied op rijm.

28. „Ghoeli ompaj''; d.i.: beweging van klapperblaren.

29. „Dirdir''; ? allicht klanknabootsing; maar in Kiliaan staat het niet.

30. „Sokma èlang''; d.i.: verloren ziel, verdoolde geest?

De titels van 20 tot-en-met 30 werden ons genoemd door het Pamekasansche troepje, waar we verder mee experimenteerden. Een enkelen naam bleken ze echter opgegeven te hebben, zonder het correspondeerende stuk te kunnen spelen, ofwel sommige hadden twéé namen. Gevraagd om „Sanḍoer'' kwamen ze weer met „Djhoeng-kèdjhoengan''. En om „Tottèng pènḍă' '', met hetzelfde als ze eerst onder den naam „Tottèng'' (sèc) hadden laten hooren. „Dirdir'' en „Sokma èlang'' noteerden we niet. Ze schenen ons in hun karakter niet voldoende af te wijken van de stukken die we al opgeschreven hadden.

⁂

Tot de bespreking en de reproductie daarvan overgaande, willen we beginnen met een onjuistheid te herstellen, die voorkomt in het opstel „Oude Klanken'', (Dj. V.), waar we o.a. onze eerste indrukken van die Madoereesche spleettrom-orchestjes in vastlegden.

Op blz. 25 staat daar het volgende te lezen:

„Bij....angkloengs krijgt men niet de gewaarwording, dat wat ieder speler voor zich uit zijn ééne instrument haalt, een eigen rhythmischen zin heeft. De totale melodie vertoont een rhythmische struc-

tuur....Maar die melodie wordt in opzich-zelf zinlooze stukjes gebroken om haar tusschen de spelers te verdeelen.... Nu, bij dit houten-gong-orchestje (van Pamekasansche spleettrommen) echter, klonk het, alsof ieder voor zich.... een eenvoudig maar zinrijk rhythme sloeg, en alsof daar dan, secundair, bijwijze van verrassing, die gezamenlijke melodie uit ontstond."

Hier blijkt, dat, hoezeer we dadelijk, van dien eersten keer af, gecharmeerd waren door het „melodieuze.... curieus pikante gespikkel" dezer tromorchestjes, we de constructie van hun samenspel volstrekt niet onmiddellijk hebben doorzien, doorhóórd.

Immers van de vijf partijen zijn de hoogste zeker eenvoudig, en is de middelste vaak rhythmisch- (of liever metrisch-)zinrijk; maar ze contribueeren niet tot de melodie. En wat de twee laagste aangaat, die verdeelen het wijsje, of de melodische motieven der verschillende stukken onder elkaar. Maar ze moeten dat melodische, tetratonische materiaal uit op zichzelf zinlooze brokstukjes, mozaieksteentjes, samenstellen. Want de eene speler beschikt alleen over de B en een e, de andere over een d en een fis, terwijl de beweeglijkheid, lenigheid der melodische elementen volstrekt niet geringer is, dan wanneer ze gewoon op één, handig, viertonig instrument gespeeld moesten worden. En ook practisch, in de uitvoering, klonken ze volstrekt niet minder soepel, vloeiend dan bij zulk een normale voordrachtswijze. We zouden niet gaarne veroordeeld willen worden, het dien Madoereeschen spelers na te doen; we brachten daar zeker niets van terecht.

En, naar ons uit de opmerkingen van een voortreffelijk Javaansch muziekkenner bleek, waren ook Javanen tenzeerste geïmponeerd door de virtuoze muzikaliteit van de spleettrommuzikanten die de melodie speelden.

Ziet men bij Kunst en Wiranatakoesoema wijzen als door de Soendasche angkloengorchestjes uitgevoerd plegen te worden, bijvoorbeeld het bekende „Katjang boentjis" (No. 1, tab. I, naast blz. 244 van Djåwå I), of het minder bekende thema op tab. III (No. 2), dan beseft men, dat ze, verdeeld over een aantal, ieder één of twéé angkloengs hanteerende, spelers, in de verste verte niet de moeilijkheden kunnen opleveren, die het thematische materiaal der Pamekasansche spleettromstukken, hierachter genoteerd, met zich mee brengt; mits slechts de triool van het laatste der genoemde angkloengthema's niet over twee spelers verdeeld wordt, wat zeker niet zal gebeuren. Zelfs zullen bij de gelegenheid dat de heer Kunst het stuk in quaestie schetste, al de vier gebruikte angkloengs, (ook die beide angkloengthema's zijn tetratonisch), door één enkel speler bediend zijn, die zat achter het batterijtje van zes zulke instrumenten, dat aan een horizontale bamboeslïet op poten hing, (en waarvan er dus twee, — het grootste en het kleinste?, — buiten gebruik bleven voor dat thema).

Daar de Soendasche angkloengorchestjes veelal méér instrumenten hebben dan de tenhoogste vijf of zes, die voor hun thema's noodig zijn, (9 stuks schijnt de norm; zie K. en W. blz. 241, en blz. 242, — op blz. 242 eerste kol. is blijkens mededeeling van den heer K., het getal 12 trouwens ook een verschrijving voor 9), blijven er dus 3 of 4 over, (vermoedelijk altijd de hoogste,) waar we niet van weten, wat ze eigenlijk spelen. Worden die misschien op een dergelijke manier gebruikt als de hoogste spleettrommen van de Pamekasansche orchestjes, voor metrische of rhythmische stereotypieën dus? Op iets dergelijks schijnt ook te duiden de mededeeling, (K. & W. 243), dat bij sommige dansmuziekjes met angkloengs, er niets meer over blijft, (schijnt over te blijven?), dan „een uiterst strak gehouden, haast mechanisch aandoend, rhythme".

Men begrijpt overigens, het verplichte ril-schokken dat het angkloengspel ken-

merkt, — (van een kat, die in nat getrapt heeft en met een poot schudt, zegt de Soendanees, dat ze „angkloengspeelt"!), — dat vibrato ware met rhythmische finesses als die der Madoereesche spleettrommuziek kwalijk vereenigbaar.

***

Het eerste stukje, hieronder gereproduceerd, was het lààtste door ons te Pamekasan genoteerde. Daar de hoogste drie partijen, de begeleidende, geen bizonderheden vertoonden, lieten we het opschrijven daarvan na. „E n ḍ o e n g a n a' " geheeten, zou dat stukje krachtens dien naam dus een wiegeliedje kunnen zijn. Of liever gewéést zijn. Want ook op Madoera zal men wel geen kleine kinderen (in slaap) sussen met een heel tromorchest, (al heeft het geluid daarvan niets verschrikkelijks). Maar het thema kan heel best afkomstig wezen van een gezongen liedje, en lijkt zelfs maar w e i n i g getransformeerd. In hoofdzaak zijn daar de, min-of-meer-rhythmische, brekingen der lange noten, die een zich schikken naar den eigen stijl van de bewuste orchestjes schijnen te beduiden.

Niet overal was die rhythmische verlevendiging heel duidelijk en scherp geteekend, wellicht is ze ook niet altijd zeer constant, (wat weinig wonderlijk ware, daar het hier immers vulsel van geringe muzikale beteekenis betreft). Op de meeste der bedoelde plaatsen schetsten we die détailleeringen slechts door kleine nootjes onder den balk te schrijven. De quasi-vibreerende triolen, tweemaal zich op een langen eindnoot voordoende, willen misschien het golven van een gongslag nabootsen. Zooals ook de blazer van zoo'n bamboezen kokergong zwevende stooten aan zijn langgerekten toon pleegt te geven. Maar van dien spleettromspeler lagen de successieve schokjes iniedergeval veel te dicht bij elkaar om het wijde gonggolven eenigszins juist te imiteeren.

Het wijsje zelf is dodeenvoudig, echter niet zonder innigheid.

Zijn, volkomen regelmatige, strophe bestaat uit 16 maten, vier kleine phrasen, waarvan de tweede feitelijk gelijk is aan de eerste, en de vierde aan de derde.

We noteeren de themastemmen van al deze tromstukken steeds op één balk, alsof ze door één enkel instrument gespeeld werden. De tonen die aan de grootste ṭongṭong ten deel vallen, schrijven we met hun steel naar beneden, die voor de op-een-na-grootste met den steel naar boven. Men kan dus zonder moeite de partijen van elkander scheiden desgewenscht; om de moeilijkheden na te gaan bijvoorbeeld, die elk der twee spelers moet ondervinden bij het aanbrengen, inschuiven der, soms op rhythmisch volkomen zwakke, wezenlooze momenten vallende, onsamenhangende brokjes of losse noten, die hij heeft te spelen. In dit eerste stuk zijn die moeilijkheden trouwens niet belangrijk.



***

Van „Ghoeli ompaj", (No. 28), hebben we die hooge bijstemmen wel vastgelegd.

Men zal zien hoe het kleinste trommetje, (het Vijfde), eenvoudig heen-en-weerslaat van zijn eenen toon op den anderen; dat deed het trouwens steeds, in alle door ons waargenomen gevallen. Deze hoogste stem was een zestiende verschoven tenopzichte van die der IVde en IIIde trommen. Samen ermee levert ze dus een ondergrond op, een stramien met mazen van één zestiende wijdte. We moeten echter bekennen, dat, al hebben we die Vde partij meestal als de syncopische genoteerd, op de zwakke zestienden vallende, we daar niet zeker van zijn. Het kan ook wezen, dat de heele zaak feitelijk een zestiende ver-

schoven ligt, het de IVde trom is, die doorloopend licht syncopische slagen heeft, (en dan dus hier de IIIde óók; maar die heeft mééstal een àndere functie dan in dit stuk).

De stereotype kleine tonen van trom IV en trom V (plus eventueel trom III), hoort men samen en in onderling verband werkelijk als een weefsel van klank, als een, egaal of changeerend, doek van klanken, dat zich achter de (door I en II gespeelde) themastem uitspant. Die wemelende, kleine, felle klankspatten doen ook aan een luministisch pointillé denken. Duidelijk is, dat het totale effect weinig zal veranderen al worden alle kleurstippels, die samen de brandende, stralende spheer weergeven, aureoolend om de zwaardere, vasteromschreven dingen op den voorgrond, een weinig verschoven te hunnen opzichte.

M.a.w.: Kon men de stukjes, als experiment, beurtelings laten spelen met die achtergrondstemmen in de zuivere positie, en met de bedoelde opschuiving ter breedte van één zestiende, het verschil ware vermoedelijk nauwelijks te hooren. In-ieder-geval lukte het ons niet den feitelijken toestand uit te hooren of uit te zien.



Genoteerd lijkt het stukje, door al de enjambementen in die achtergrondstemmen, érger, dan het feitelijk klinkt. Toch is die achtergrond wel rijk. De stem van de derde ţongţong slaat alle vier maten, die van de vierde ţongţong alle twéé maten òm. Zoodoende vertoont die achtergrond v i e r verschillende aspecten (,,accoorden'', zoo men wil), zich over in totaal a c h t maten uitstrekkend. (Te weten: b plus e; b plus d; gis plus e; en gis plus d, waar dan nog voortdurend een hooge gis plus e bijkomen van de vijfde tromstem.) Het thematje duurt zelf maar vier maten. Het vertoont zich dus afwisselend tegen twee verschillende fonds. (Dat op de plaatsen waar die fonds elkaar vervangen, nog een kleine complicatie ontstaat, doordat de derde stem één achtste eerder verspringt dan de vierde, ziet men.)

Wat het thema zelf betreft, zoo klein als het is, — zijn middelste twee maatmotieven blijken onderling nog gelijk, — moet het dus door zijn soepele kittigheid en pittige rhythmiek iets van (door den wind) bewogen cocosblaren weergeven. Ons doet het heelemaal niet aan het hard-droge knetter-knisterende g e l u i d denken, dat die kunnen maken. Daarentegen verbeeldt het voor ons gevoel treffend den v i s u e e l e n indruk van dat verschijnsel.

Èn wel, niet bij een zwak ademende avondkoelte, want dan kan in zoo'n palmkruin de beweging langzaam voortgaan langs een enkel blad, dat het een honderdpootig insect lijkt, over het hemelvlak loopende. En ook niet bij zwaren wind, als de blaren te keer gaan, krimpen en klappen en fladderen als wild-gehavende giganteske vogels. Maar wel als het gestadig en matig waait, en het lijkt, dat zoo'n boom met al zijn blaren-armen week veerkrachtig staat te dansen.

Van twee ontwikkelde Madoereezen, wien we het vroegen, dacht de een bij het bedoelde tromstukje aan het geluid, maar de ander aan het gezicht van bewegende kokosblaren. Ligt echter niet reeds in den naam, — immers op ,,ghoeli(h)'' heeft Kiliaan: ,,wijze van zich te bewegen of van doen, aard, inborst'', — feitelijk opgesloten, dat we bij dit stukje, (zooals bij zooveel Westersche beschrijvende muziek), met onze ooren moeten k ij k e n?

***

Van het nu te behandelen nummertje, ,,B h ă n g p a ḍ i'' (24), zei men ons zeer gedecideerd, dat daarmee, met zijn naam, niet het bloeien van de rijst bedoeld was, maar concretelijk de rijstb l o e m. Daardoor verviel onze verklaring, de uitleg dien we van dien naam en zijn verband met het muziekje hadden willen geven. Immers bij dat luchtige thematje kunnen we ons wel een rijstveld in bloei denken, zacht bewogen door het teentippen van een vluchtig windje, maar nauwelijks een, bengelend, bloempje of, wiegende, bloeipluim.

We verzuimden voor dit geval de hoogste twee stemmen op te schrijven. Dat moet beduiden, dat ze niets afwijkends presteerden. Men denke zich dus bij de melodiestem, en bij de partij van trom No. III, nog een naar gewoonte aldoor tusschen e en gis heen-en-weer-springende bovenlijn van No. V, (ze zou in kwarten bewegen, en een achtste syncopisch verschoven zijn, daar we ditmaal een notatie kozen in noten dubbel zoo lang als voor het vorige stukje, ofschoon de beweging géén ander type vertoont), — terwijl No. IV weer beurtelings een tijdlang (kwart)noten e, en dan een tijdlang (kwart)noten gis zal hebben geslagen.



Die IIIde stem heeft bij ,,Bhăng paḍi'' het voor deze partij normale type, wat bij ,,Ghoeli ompaj'' niet zoo was. D.w.z., ze pleegt te fungeeren als een soort van rhythmisch, of liever metrisch, contrapunct. Ze heeft ons overigens geen geringe moeite gekost eer we iets van haar geaardheid begonnen te begrijpen. En dat was toen nog niet eens onze verdienste. Maar, ons getob aanziende, kwam een der aanwezige Madoereesche heeren ons tenslotte te hulp door de opmerking, dat die partij toch zoo moeilijk niet was, want dat ze net zoo in elkaar zat, als wat de kleine metalen slagbekkens spelen van die gemengde orchestjes met een schalmei als melodieinstrument. (Men treft die onder verschillende namen, en gebruikt voor onderscheiden doeleinden, overal op Madoera aan, en we zullen er ons nog mee hebben te occupeeren.)

Dat aperçu verraste ons. Want wat er uit zulke bekkentjes werd geslagen, hadden we allerminst moeilijk gevonden, het scheen ons eenvoudig de hoofdmaatdeelen der muziekjes te markeeren. Ja, we wisten niet, of we wel in een enkel geval er feitelijk nota van hadden genomen; zoo weinig had hun partijtje ons geïnteresseerd. Terwijl we hier, in dit geval, al wel zéér werden gepuzzled; door al die dwarse accenten, waarvan wij de juiste bedoeling en plaats maar niet vatten konden. (Vgl. kapittel XVI en XVII.)

Toch bracht ons die vingerwijzing werkelijk opweg. Immers, zonder haar zouden we niet hebben bespeurd, dat, wanneer er wordt afgezien van die accenten, en van de ligging in de maat ten opzichte van de natuurlijke zwartepunten van het thema, de partij zelf uiterst eenvoudig is. Men leze haar toonsuccessie slechts zonder accentuatie, en fundeere die reeks metrisch op de noten die nu als ,,derde'' tellen staan, make daar dus maat-,,eersten'' van. Of ook zou men, om de vrouwelijke uitgangen te vermijden, die fondamenteele functie wellicht aan de noten, die nu ,,vierden'' schijnen, kunnen toekennen.

Het kwam ons voor, dat het jonge mensch, bespeler van dit middelste trommetje, er bezeten op timmerde, alsof zijn leven van zijn muziek afhing. Dat zou dan

weleens hebben kunnen komen, doordat, hoe feilloos hij zijn partij ook speelde, zonder ooit ,,eruit'' te raken, ze hem niet bepaald gemakkelijk viel. Onze indruk van een krampachtig rukken, inzetten, kan dan toch wel juist zijn, en de accentuatie van de beginnoot zijner meeste phrasetjes reëel, veroorzaakt door zijn scherp invallen om de juiste plaatsen niet te missen. De andere, niet-syncopische, accenten echter zijn mogelijk irreëeler, meer subjectief door ons in dit muziekje ingehoord, doordat we omsloegen tot een normale, niet-syncopische opvatting, zoodra de kracht van zoo'n initiaalaccent was uitgewerkt.

De overeenkomst naar inwendige constructie, door dien Madoereeschen toehoorder opgemerkt tusschen dit eigenwijze trompartijtje en de bewuste makke, op keṭoeqachtige bekkentjes geslagen, kleine partijen, kan nauwelijks toevallig zijn. Toch twijfelen we, of men de eerste uit de laatste mag ontstaan denken. Niet alleen, omdat de spleettrommuziek tenopzichte van orchestjes met metalen bekkens erin eer een ouder muzikaal stadium zal bewaard hebben dan een nieuwer, maar ook, omdat het ons ontgaat, hoe een, oorspronkelijk ten opzichte van thema of melodie ,,normaal'' gelegen hebbende partij, daar later langsheen zou kunnen zijn geschoven naar een syncopische positie. (Maar zie kap. XVII.)

Hoe dit zij, in het geheel dezer spleettrommuziek heeft deze eigenaardige stem eenzelfde (contrapunctische) functie, als bij de verwante (Javaansche) rijstblokmuziek toebedeeld is aan de toenḍoeng genaamde stem. Die lijkt overigens maar weinig op de nu besprokene. Want ze is, hoewel vaak nogal syncopisch, veel rijker dan deze hier; ze stereotypeert meestal niet. Vgl. ons opstel ,,Oude Klanken'', ,,Djåwå'' V, 16vv, (39).

Het thema van ,,Bhăng paḍi'' geeft een goed voorbeeld van het ineengrijpen, van de ongemakkelijke vertandingen, der twee partijen, die het samen opbouwen. De speler van trom No. II, wiens tonen d en fis meestal syncopisch op zóó lichte onderdeelen liggen—en dan in dat tempo! —achten we volstrekt niet te benijden. Of toch wel: want het lukte hem met het grootste gemak, ze te plaatsen zóó, dat een volkomen vloeiendheid werd verkregen. Men zie eens even de laatste kleine phrase aan, die het thematje zoo fraai afrondt. We zullen dit phrasetje trouwens, al dan niet gevariëerd, ook in andere stukken gebruikt vinden. Het is waarlijk niet te verwonderen, dat men er, naar het schijnt, een voorliefde voor heeft.

***

We komen nu aan ,,Djheddjher'' (25), welke naam misschien niet correct voor ons is opgeschreven. Wat we wel bij Kiliaan vonden zijn de vormen ,,djheḍḍhăr'', klanknabootsing voor een harden slag of een schot, (vgl. Jav. djeḍardjeḍèr); — ,,dj(h)eḍḍ(h)ir'', óók voor een schot, maar minder dof, (vgl. Jav. djeḍèr voor het geluid van een geweerschot, harden zweepslag, schellen schreeuw; — voor dien gil ook djeḍir);— ,,dj(h)eḍḍ(h)oer'' geeft een zeer dof bulderend geluid weer, (vgl. Jav. djeḍoer, en djeḍor). — Voorts is ,,djiḍoer'', (pandjiḍoer, tandjiḍoer, vgl. h. Jav. Port.), de naam voor ,,een groote trom bij de Europeesche of Inlandsche muziek''; terwijl ,,djhoer'', het geluid van een gong reproduceert, (hiervoor anders, als de klank doffer is, ook ,,ghoeng''). Al deze klankwoorden tezamen geven een idee hoe Madoerees en Javaan hun onomatopeeën hanteeren. (Maar vgl. Jav. ,,djedjer'': aanhef.)

Men zal zien, dat we bij dit stuk de inleiding hebben opgeschreven: Bij de meeste stukken was er feitelijk geen te onderkennen. Die begonnen eenvoudig met het thema, waarna de begeleidingsstemmen, al naar het viel en het ieder lustte, mee instemden. — Maar hier, bij dit eene stuk, waren er duidelijk prae-

liminairen, aan het eigenlijke begin van het thema voorafgaande; en die kwamen elken keer, dat dit stuk begon, weer.

Die inleiding is vijf maten lang, waarvan de laatste twee feitelijk al het thema inhouden. Toch rekenen we die nog bij het voorspel omdat het stuk in de herhalingen geregeld vier maal twee maten lang blijkt, en niet vijf maal.

Hoewel feitelijk het thema maar twee maten lang is, waren we door de eigenaardige kleine complicaties van dit tromstuk verplicht, het geheel uit te schrijven, zagen geen kans het te verkorten. Men bemerkt dat het thema eigenlijk viermaal achtereen wordt gespeeld.

D. w. zeggen, de IIde trom speelt alle vier de keeren, (en dus onophoudelijk), gewoon zijn aandeel daarin. Maar de Iste laat het na telkens twee keer in den steek. Ze schijnt zich dan te verbeelden, dat ze een kendang, een veltrom is. Tenminste, juist als die pleegt te doen, (naar we al aan enkele eenvoudige stukjes geobserveerd hebben in onze kapitteltjes IIA en IIB), kondigt ze een kritisch moment aan, i.c. het opnieuw-beginnen van het stuk. En wel annonceert ze dat twee maal achtereen, eerst zachtzinnig, en daarna zeer nadrukkelijk. We hebben die annoncen aangeduid door bogen onder den balk.— Maar wie is het eigenlijk, die ze wil waarschuwen? De meeste van de trommetjes immers, (II, III, en V), spelen als het stuk eenmaal opgang is sempre simile, aldoor het zelfde. De uitzondering (buiten I zelf) is de op-een-na hoogste trom, (No. IV). Deze immers begeleidt eerst het heele stuk met een stereotype e, maar slaat daarna om en accompagneert het den tweeden maal met een even stereotype d. En zoo afwisselend. (Alle even keeren dus d, maar alle oneven keeren e.)

Bij dien omslag laat ze telkens één enkele noot weg, begint dus den nieuwen rondgang van het stuk met één achtste rust. (Men zie de plaatsen, die we hebben gemerkt met kruisjes). Alleen bij den overgang van de inleiding naar het stuk zelf, ontbreekt die rust; naar we ook in onze notatie hebben aangeduid. Er is daar trouwens ook geen omslag, want zoowel in de inleiding als in den eersten ommegang van het thema speelt ze een e.

Het effect, dat bij dit stuk wordt verkregen door die eigenaardigheden van de IVde stem, is dus te vergelijken met wat we bij ,,Ghoeli ompaj'' opmerkten. Immers ook daar leek het, dat verschillende achterdoeken om beurten achter het thema werden gehouden, al naarmate dit voor den 1sten (resp. 3den, oneven) keer gespeeld werd, danwel voor den

2den (resp. 4den, even). Bij dit „Djheddjher" is de indruk, die die verandering maakt zeer sterk, ook vooral doordat het moment van onderbreking, die eene ontbrekende slag, er extra de aandacht heen trekt. Het heeft iets van een fel en koppig klokkerinkelen, een rellend bellen boven de rest van het muziekje uit, die obstinate toon van het IVde trommetje, dat, wanneer men er van zou gaan abstraheeren, er aan gewennen, zich weer in de aandacht dringt, door even te zwijgen en vlak daarop van toon te veranderen.

Men ziet, hoe we in dit geval de IVde stem als de syncopische genoteerd hebben, en de Vde als gewoon, recht, in de maat liggend. Daar bedoelen we niet mee, dat de feitelijke ligging ànders zou zijn dan bij „Ghoeli ompaj"; integendeel, ze leek ons steeds dezelfde; maar, naar we al hebben gezegd, weten we niet, welke positie de juiste is.

***

Bij het „Tottèng" (21) genoemde stuk, is ons de toepasselijkheid van den titel evenmin duidelijk geworden als bij „Bhăng paḍi". Gelijk we al aanteekenden, geeft Kiliaan's Woordenboek op, dat „tottèng" te Soemenep een klanknabootsend woord (klanknabootsende naam?) voor saron is. Het bleek ons dat ook te Pamekasan te zijn, maar wordt te Bangkalan vervangen door „toetting". Mocht men aannemen, dat Kiliaan zich in het door dien onomatopoëtischen naam bedoelde instrument vergist heeft, en dat die op een gambang doelt, (op welks geluid hij naar onzen smaak ook méér lijkt), dan zou de zaak duidelijker worden. Immers die stremmende triolen in de vijfde en zesde maat doen inderdaad aan bepaalde gambangeffecten denken. Voorzoover we een onzer aanteekeningen, (die wat al te kort was uitgevallen), begrijpen, moet er ook een „Tottèng" genaamd, deuntje, panton bestaan, dat echter in het geheel niet op het gelijknamige stukje voor tromorchest zou lijken.

De lezer zal zien, dat de begeleidingsstemmen heel normaal zijn van type. De IIIde partij heeft weer het gewone stel van korte, meerendeels syncopische kleine phrasen; de Vde springt aldoor tusschen gis en e heen-en-terug; de IVde gedraagt zich weer als in het geval van „Djheddjher", slaat op de oneven toeren van het thema zonder ophouden een e, en op de even toeren onophoudelijk een d.

Onophoudelijk? Neen, dat is het nu juist! Vóórdat een nieuwe rondgang van het thema begint, hebben álle stemmen een onderbreking, en dit moment van algeheele stilstand, dat gat van stilte, eensklaps vallend in het rumoer, maakt een fellen indruk.

Het onverhoedste wordt er de IIIde stem door overvallen. Immers, ze kan haar tweede reeksje van drie phrasetjes, (die samen half zoo lang zijn als het thema), niet voltooien, verzwijgt het zwaartepunt van het laatste, en daarmede dat van de geheele groep, en ook nog haar volgende kwart; haar twee laatste slagen, (die op de 3de en 4de tel), zijn er dan wèl weer, komen nog achteraan.

De themapartij breekt af zonder abruptheid, zwijgt nà haar op den 1sten tel van de maat vallende slotnoot, (dus een kwartnoot later dan de IIIde). Ook de Vde stem hééft zijn eerste noot in die maat nog. En de IVde eveneens vermoedelijk. — Daarna geven trom IV en V samen één slag op den 3den tel, waar ook die eene achterafsche, (voorlaatste) slag van trom III valt; zoodat daar een hard accent neer komt zetten midden in de stilte die door het staken van de normale, in zestienden gelede, beweging ontstaan is. Op den vierden tel vallen vervolgens de làätste toon van III, en de éérste toon van het opnieuw beginnend thema. Met tel 1 van de volgende maat begint dan weer de normale, snelle beweging.

De aanhef van het thema bestaat feitelijk uit een fis, die een heele maat lang duurt, en uit een even lange e waarna een kwartnoot d; de twee lange noten worden echter op minofmeer vage wijze in kortere ontbonden, en voorafgegaan door een voornoot (Auftakt). Vervolgens wordt de eerste helft van het thema besloten door een kort, concreet concludeerend zinsdeel, dat glad en lenig in achtsten verloopt. De tweede helft vertoont precies dezelfde constructie, maar heeft géén voornoot. Van die onderscheiden, de beide helften afrondende maatmotieven, lijkt het eerste veel op het motief aan het slot van ,,Bhăng paḍi'', dat we toen al hebben geprezen, en als ook elders voorkomend gekenmerkt.

Wat we nog zeggen wilden, een door ons niet opgeschreven stuk, ,,Dirdir'' (29), vertoonde precies dezelfde algemeene rust, (Generalpause) als men zooeven voor ,,Tottèng'' heeft beschreven gezien. (Moet die naam ,,Dirdir'' misschien ,,Ḍirḍir'' zijn, wat met zijn varianten ,,Ḍèrḍèr'', ,,Bèrbèr'', ,,Birbir'' kan beduiden: kwaadsprekerij?)



***

Wat we nu laten volgen is ,,Djhoengkèdjhoengan'' (27) geheeten. Naast het woord ,,kèdjhoeng'' (J. kidoeng) met den zin van ,,lied op rijm, ballade'' kent Kiliaan als Madoereesch ook nog ,,pantoen'' (Sm.,Pm.,) of ,,panton'' (Pm.,B.) dat denzelfden zin heeft.

Ook ditmaal, evenals in het zoo juist behandelde stuk, wordt met een onderbreking van het achtergrondsweefsel, van de begeleiding, gewerkt. Maar de gapingen zijn minder scherp, radikaal, en ook minder regelmatig dan daar. De hoogste, Vde, stem n. l. is volkomen continu. De doorbrekingen vallen in de IVde stem, en in de IIIde, terwijl met hun rusten vaak ook een opening in de themastem samenvalt.

Opmerkelijk is, dat bij dit stuk per exceptie de IIIde stem g e e n syncopen vertoont. Ook bestaat ze niet als gemeenlijk uit drie, samen vier maten lange, bijeenbehoorende kleine zinsneden, (twee van één, en één van twee maten lang), maar ze heeft in iedere vier maten twéé, afwisselende en bijna gelijke, tweemaatszinnetjes.

Daar ieder daarvan feitelijk maar anderhalve maat duurt, (men spreekt van twéémaatsgroep zoodra er twee maatzwaartepunten zijn), rest daartusschen telkens een spatie van twee tellen lang.

De IVde stem heeft weer, als gewoonlijk, afwisselend een d en een e; maar die afwisseling blijkt nogal onregelmatig.

Meestal is er een omslag na twéé maal zulk een paar. Van het eind van zoo'n ceel gelijke noten laat het bewuste, IVde, trommetje een halve maat weg. Deze rust komt dus steeds samen te vallen met eene van partij III, en eventueel ook met een in het thema.

Het thema van het onderhavige stuk vertoont nogal veel eigenaardigheden. Men kan zeggen, het bestaat in principe en hoofdzaak uit een driemaal herhaalde, vier maten lange, groep. Den derden keer is van die groep de tweede helft tenzeerste gewijzigd, gedeformeerd, of, zoo men wil, door allotria vervangen. Daarop volgt dan nog een brokstuk van twee maten lang, waar men, wellicht, een verborgen afspiegeling in mag zien

van de eerste helft van zoo'n normale viermaatsgroep. Dus wordt het heele, zich als zoodanig repeteerende, stuk 14 maten lang. Dit, deze abnormale duur van het geheel, en vooral ook de vreemde innerlijke constructie dier viermaatsgroepen, geven aan den bouw of, wil men liever, aan dit groeisel, iets, dat oor en geest van den analytisch luisterenden toehoorder aanvankelijk tenzeerste verwart.

Deze krijgt, tenminste zoo het hem als ons vergaat, in het eerst den indruk van een, rhythmisch gestyleerden, chaos, waaruit slechts hier en daar een melodisch begrijpbaar brokstuk opduikt, dat hem eenigen houvast belooft te geven. En wel gaat hij er in het totaal van het stuk vijf opmerken: Vier malen achtereen hoort hij een-en-hetzelfde melodische moment omhoogschieten, en daarna éénmaal een ander zich welven; en de onderlinge positie, afstand, dier bovendrijvende fragmenten is hem voorloopig maar weinig duidelijk.



Onze notatie moest iets minder overzichtelijk worden, dan zij anders had behoeven te zijn, doordat, ter bekorting, we een viertal maten tusschen herhalingsteekens dienden te plaatsen.

Zoodoende kregen we de vier samenstellende elementen der viermaatsgroep nergens in hun natuurlijke volgorde achter elkaar te staan. Dit komt vanzelf in orde als men zich de herhaling voluit geschreven denkt. In juiste afgrenzing behelst de groep achtereenvolgens de onderdeelen door ons in notatie successievelijk gemerkt met een α, een β, een γ, en een δ; hierbij valt nog op te merken, dat den eersten keer α ontbreekt, en den derden keer γ en δ, (als gezegd), niet tot normale ontwikkeling komen.

Van die vier elementen is het motief β de eigenlijke melodische en constructieve kern. Ze wordt voorafgegaan door een maat, die niets dan een herhaalde fis bevat, (α), en gevolgd door eene (γ), die ook al geen anderen inhoud dan dienzelfden toon heeft, maar rhythmisch tevens het slotpartikel van (β) herhaalt; het vierde constructieëlement (δ) is daarna een rust rond het volgende maatzwaartepunt, en die volle vier tellen duurt.

Den derden keer dat de groep zich afspeelt, schijnt, zooals we reeds aanduidden, haar slothelft te worden in de war gebracht. Voor het motief γ — dat achteraf-blijven-haken op de fis, — komt een zich herhalende, zich doorzettende e in de plaats, (ze was al eerder met bedoelde fis in conflict of concurrentie geweest). Van δ is een belangrijke aanduiding, de rust op het zwaartepunt, overgebleven, maar nu zeer verkort. Wat er onmiddellijk daarna, na die ééne achtste rust, volgt, mag misschien beschouwd worden als representeerende die vooruitgestuurde fis, (andersgezegd motief α), maar het vertoont aan zijn slot het rhythmisch karakter van γ. Besloten en afgerond wordt het heele stuk, —(als we de allerlaatste noot niet rekenen, — toevalligheid, die er evengoed n i e t

zijn kon), — door dat sierlijke, speelsgladde motiefje in achtsten, dat we al in het vorige stukje hebben opgemerkt, (alsmede, metrisch zeer gewijzigd, in ,,Ghoeli Ompaj'').

Vergeleken met de lezing in ,,Tottèng'' ligt het in ,,Djhoeng-kèdjhoengan'' een halve maat achteruitgeschoven, dus ook ànders tenopzichte van het metrum; het krijgt nu zijn maataccent niet op den laatsten toon, maar twee tellen eerder, (op zijn derden toon dus). (Om het te accentueeren als in ,,Ghoeli ompaj'' zou men den nadruk op den vierden toon moeten leggen.) Met zijn zwaartepunt zoo ver naar voren geschoven, komt dit concludeerende motief te meer in oppositie tot het andere, het domineerende melodische element, want dat heeft het zijne heelemaal achteraan liggen. Ook maakt die opschuiving zijn afstand tot die andere momenten moeilijk om te vatten. Toch schijnt het slotmotief daarmee, met β, wezenlijk verwant. Immers het begint ook met de toonsuccessie b. d. e. fis, en die tonen maken samen het heele hoofdmotief uit. Bij dat slotmotief ligt echter de nadruk op een e, maar bij het hoofdmotief op een fis.

***

Wij hebben onzen voorraad te Pamekasan genoteerde spleettromorcheststukjes gerangschikt volgens opklimmende moeilijkheid. We komen nu aan het laatste, dus gecompliceerdste, genaamd ,,P a n g è m b o e'', (26). — (Zoo het niet toch ,,pangemboe' '' heet.)

Ook dit heeft een onregelmatige architectuur, bestaat niet uit een quadratisch aantal maten, (veelvoud, of liever macht van 2). Immers het zijn er 5. Wij gelooven, dat in dit geval de overtallige maat de 4de is, (die we met een horizontalen gestippelden haak hebben aangeduid); ze ware als een ingeschoven herhaling van de normale 3de te beschouwen. Overigens brengt de opbouw dier maat het slot van ,,Djheddjher'' te binnen, waar immers ook No. II hetzelfde blijft spelen als onmiddellijk tevoren, maar I de samenwerking staakt, om op eigen gelegenheid zijn bastoon (de b) rhythmisch te continueeren.

Laat men het bedoelde invoegsel, die overtallige maat, uit het stukje weg' en trekt zich ook van de door ons opgeteekende accenten niets aan, maar rekent te doen te hebben met een normale beweging in 2/2, en elke halve noot gewoon in twee maal twee achtsten te zijn verdeeld, dan krijgt men voor het thema een ongedwongen 4-matigen vorm.

Op te merken valt nog, dat we in dat thema, vlak voor het eind, een gis hebben genoteerd, hoewel de twee instrumenten, die het samen spelen, dien toon n i e t hebben, doch elk over slechts twee tonen beschikkend, aan alle thema's een tetratonischen vorm geven. Maar daar op de bedoelde plaats, hoorden we gedecideerd een (geaccentueerde) gis van de derde stem in het thema raken, zonder dat we weten of dat bij toeval gebeurde.

Ons werd het thema n.l. ook voorgezongen als ,,pantoen''wijsje, en had dan (in een der lezingen) kort voor zijn slot dien vijfden toon óók. We moeten zeggen, wijzelf zouden zangwijze en tromthema n i e t in elkaar herkend hebben. Maar de Madoereesche heer, die ze ons voorzong, en ons hun feitelijke identiteit verzekerde, was een ontwikkeld man, en daar hij zich ook door toevallige gelijknamigheden niets liet suggereeren, — immers in andere gevallen ontkende hij de verwantschap tusschen zekere tromstukjes en zekere deuntjes met onderling gelijken naam,—meenden we dus die overeenkomst hier ernstig in overweging te moeten nemen en ze nader te moeten onderzoeken.

We hebben den gezongen en den geslagen vorm onder elkander gezet, en

wel, daar het deuntje dubbel zoo lang bleek, de instrumentale lezing tusschen de beide helften der vocale in, en dààrvan (om praktische redenen) het begin benedenaan. Het slot van het zangwijsje hoorden we in twee versies, die we op een en denzelfden balk geschreven hebben. De eene lezing gebruikt géén gis, is dus tetratonisch, evenals de normale thema's van dit tromorchestje, en b.v. ook niet weinig van de Javaansche en Madoereesche kinderliedjes e.d., terwijl zoowel Java als Bali viertonige orchestjes kent. (Zie ons hoofdstukje IIA). — (Al die tetratonieën zijn overigens stellig niet onderling identiek).

Wie ons het wijsje voorzong, gebruikte een toonschaal, die we feitelijk anders hoorden, dan we haar hier hebben opgeschreven. Terwille van de overzichtelijke vergelijkbaarheid, vervingen we dus de gezongen b, cis, dis, fis, gis, door b, d, e, fis, gis. Indien beide als sléndro mogen worden beschouwd, zijn die reeksen in principe identisch. Maar we vinden voor het deuntje een notatie naar de eerste opvatting stellig veel mooier, o.a. omdat men dan niet zoo'n last heeft van dien b-mol-drieklank, (waar het Indonesische toonbewustzijn natuurlijk niet van afweet).

De correspondeerende tonen hebben we door stippellijnen verbonden. Men zal zien, dat de overeenkomstigheden, het voorkomen van toonsuccessies met ongeveer gelijke samenstelling in ongeveer dezelfde volgorde en analoog verband, treffend genoeg zijn, om den samenhang aan te nemen. Wat de melodische beweging betreft, komen de ernstigste incongruenties feitelijk voort uit de ververschillende distributie der twee gebruikte slottonen, de b en de e, die geïnfluenceerd is door het tot dubbele lengte rekken (resp. tot halve lengte samentrekken) eener zelfde stof.

Denkt men zich in den instrumentalen vorm de gaping na de tweede maatstreep opgeheven door voor die b en die kwartrust vier achtsten te lezen als volgt: b d e d, (herhaling dus van de figuur voor de maatstreep), en wijders de b na de derde maatstreep door een e vervangen, (terwijl het fragment tusschen de haken wegblijft, en daar liefst ook geen rust komt, — die e dure dus 2½ tel —), dan is de melodische identiteit tusschen het geslagen stukje en de eerste helft van het gezongen wijsje niet zwakker, dan ze placht te zijn tusschen een Westersch thema en de gebruikelijke variaties daarop.



Resten de rhythmische kwesties. Men ziet, dat we den instrumentalen vorm „auftaktig" geschreven hebben, d. w. z. zoo, dat de motieven over de maatstreep heenstappen, (en i.c. hun maataccent op de laatste noot krijgen). Overigens zijn er geen goede redenen, die kunnen verhinderen, dat iemand het geheele thematje in dezen vorm als „volltaktig" opvat, met het accent van alle motieven een halve maat verschoven; vóóraan dus.

De vocale vorm echter mengt „volltaktige" en „auftaktige" elementen en opvattingen door elkaar. Het eerste maatmotief is nu zonder twijfel „volltaktig", rekt zelfs zijn van nature vrouwelijken uitgang zoo zeer, dat het zwaartepunt van het „tweede" verloren gaat, (en dientengevolge dit zelf feitelijk in zijn geheel). Daardoor worden het „derde" en het „vierde" automatisch „auftaktig". Dat „vierde" motief zal men vrouwelijk, slepende, willen laten eindigen, en dan allicht bij de vierde maatstreep. Denkelijk zullen de woorden van

het deuntje, (die we niet bezitten), een zoodanige opvatting zelfs forceeren. Maar los van die woorden, zuiver muzikaal oordeelend, zal men toch óók een neiging voelen om die twee laatste noten voor de maatstreep niet bij het vóórgaande te trekken, maar er een „Auftakt" van te maken, en ze dus aan de eerste, lange, noot der tweede helft te verbinden, (of zelfs aan de eerste d r i e noten daarvan). M.a.w. maakt men die fis zelf tot het besluit van de eerste helft. — Zonder dat ze daardoor noodzakelijk zou ophouden, begin van de twééde helft te zijn; ze kan zeer wel ambivalente beteekenis hebben!

Bedoelde neiging, — tot het laten dóórloopen van die eerste helft over de vierde maatstreep heen, — zal een harer oorzaken hebben in dat quasi zoekraken van het tweede maatmotief, waardoor men de overblijvende drie factische motieven onwillekeurig compenseerend tot vier vervolledigt, zoodoende echter den d u u r dier helft feitelijk tot v ij f maten rekkende. En dit zou dan, op zijn beurt, den hypertrophischen vorm van het instrumentale thematje — ingevolge dat invoegsel werkelijk vijfmatig, — kunnen hebben uitgelokt.

Hoe dit nu zij, — al is, alles tezamengenomen, de vervorming van het deuntje bij de instrumentale weergave, zoo door rhythmische als door melodische veranderingen, sterk genoeg om aanvankelijk aan de identiteit der twee vormen te twijfelen, — toch kan men niet zeggen, dat hier middelen gebruikt zijn, die het Westen niet óók bezigt. Trouwens die indruk gewerd ons al eerder, bij het nagaan en weergeven b.v. van de vormen, in den streek van Banjoewangi door de violisten aan de gandroengzangwijzen gegeven. (Zie Djåwå VI, meer speciaal op blz. 222 en 224.)

Overigens doet ook de Javaansche kunstmuziek géén aan het Westen in principe vreemde werkwijzen observeeren. Tenware men de verschillen n i e t in de manier zocht, waarop ze (bij het paraphraseeren der cantus firmi) haar materiaal m e l o d i s c h verwerkt, doch bijvoorbeeld zijn aandacht op de tromstemmen richtte, en daarin dan allicht méér van synthetische, summeerende, metriek ontdekte, dan in de g e w o n e Westersche, eeuwig analytisch-divideerende, toonkunst valt aan te treffen. Toch is ook die tegenstelling slechts gradueel, daar — eenerzijds — de kaders der Javaansche instrumentale kunstmuziek volstrekt schematisch-analytisch zijn, en — anderzijds — niet slechts vroegere muziek van het Westen synthetische kaders kent, [25]) maar in de gecompliceerde, uit alle starheid en stelselmatigheden bevrijde rhythmen van de nieuwste muziek onzer Westersche componisten, — nààst de momenten van verfijnde ontleding, en nààst de stoutmoedige gelijktijdigheden van onderscheidene analytische metren, — veel dingen waar te nemen zijn die, vermoedelijk, als metrische synthesen mogen worden begrepen. Men hoore bijvoorbeeld de finale van Pijpers (in 1927 geschreven) Trio No. 2; want de 9-achtste maten vertoonen daar meestal volstrekt niet de i n d e e l i n g: 3 maal 3, doch de s a m e n s t e l l i n g: 3 plus 2 plus 2 plus 2, dat wil au fond zeggen: de synthese van een 3-achtste, en een 3-kwartsmaat. (Trouwens uit Wagenaars „Cid" schiet ons een koormoment tebinnen, dat 4-kwarts-, en 2-kwartsmaten samenstelt).

Hoe we hierop komen? Doordat de feitelijk geobserveerde vorm van dat laatste tromstukje uit Pamekasan, — Oostersche volksmuziek ofschoon geenszins kunstelooze — ook weer synthetische elementen vertoonde, (ondanks het inwezen analytische, quadratische kader).

Ook dit stuk had een expresse inleiding, die we dus noteeren, evenals we met dat voorspelletje van „Djheddjher" deden.

---

25) Djåwå V, 56.

(Dat wil zeggen, de momenten van het beginnen der IVde en der Vde stem kunnen we niet vinden.)



Van de IIIde stem ziet men, dat ze uit dergelijke voornamelijk gesyncopeerde, motieven bestaat als we daarin meestal hebben aangetroffen. Geheel zeker zijn we van hun ligging niet. We hebben ze ook al eens, op grond van theoretische overwegingen anders willen leggen, dan we ze feitelijk genoteerd hadden. Maar het komt ons voor, dat ze, juist zóó als ze daar genoteerd lagen, de waargenomen verschijnselen zeer wel verklaarden, ofschoon de oorzaak hunner eigen distributie zelf onverklaard bleef.

Immers het normale constructie-element dezer stem schijnt hier een koppel te zijn, bestaande uit één syncopisch plus één niet-syncopisch motiefje. (Of moeten we zeggen: uit een niet-syncopisch plus een syncopisch? Ook deze opvatting is verdedigbaar en we hebben dus beide door bogen aangeduid.) Van zulke koppels zijn er vier. De vijfmatigheid van het thema, die ééne overtollige maat dus, wordt gereflecteerd door twéé van die gesyncopeerde motieven, ieder opzichzelf staande. Waarom er niet eenvoudig een extra koppel is, weten we niet. Ook niet, waarom die twee motieven juist op de plaatsen in quaestie (die gemerkt zijn door de sterretjes), liggen.

Rekent men, dat het meergenoemde koppel zijn gesyncopeerd motief àchteraan heeft liggen, dan valt er aan het eind van elk zoo'n koppel een rust in de IVde stem; (alleen zijn we van de allereerste daarvan, die met het vraagteeken, niet zeker).

Vergelijkt men de accenten van de IIIde stem met de accentuatie van het thema, dan ziet men: het is niet noodig, en het is dus ook niet gezegd, dat er in het thema zelf reëel geaccentueerd wordt. Want de klemtonen dier nadrukkelijke begeleidingsstem, zich projecteerend op de melodische partijen, volstaan om daar de metrisch-rhythmische eigenaardigheden van te scheppen.

Die complicaties vindt men weergegeven door de cijfers onder de notatie. In 't kort kan men zeggen, dat er een min-of-meer regelmatige afwisseling is tusschen elementen, die den indruk maken in 3/8sten-, en andere, die in 4/8sten-maat schijnen te staan. Eerstbedoelde fragmentjes liggen ten opzichte van laatstbedoelde, betrekkelijk „auftaktig". Alleen de lààtste „Auftakt" heeft zelf een 4/8sten-rhythme. De lengte der 3/8sten-elementen variëert, zoodat hun eigen kleine „Auftakt" soms 2 achtsten lang is.

De expressie uit dit alles resulteerende, is er een van gespannen en nerveus-bewogen vitaliteit.

XI. Andere spleettrommen.

De houten signaal-spleettrommen in den vorm van een turfbak of een schuit, waarover we iets geschreven hebben in Djâwâ V, (bl. 22), komen niet alleen op

Madoera zelf, althans in het midden (en Oosten?) van het eiland voor, maar we zagen ze later ook in Madoereesche streken van den overwal. Groote, zware exemplaren stààn, (of ook zijn ze, meenen we, wel horizontaal opgehangen aan de twee eindkrullen?), lichte, kleine, hangen eventueel aan hun eene uiteinde. [26])

In Soka(h)lèlla (tegenover Soerabaja, Oost van Kamal), zagen we bij het dorpshoofd een bizonder fraai, besneden, houten ṭongṭongexemplaar in het gewone cylindrische, boomstamachtige model. Het blok had, onder en boven, de uit de baṭiqornamentiek zoo bekende afhangende of oppuntende spitse driehoeken, (to(e)mpal).

Wat we niet hebben kunnen verifiëeren, dat is de mededeeling, dat in het Pamekasansche de duiven wel worden teruggeroepen naar den til door het slaan op een ṭongṭong. Men weet, de Madoereezen zijn evèn groote duivenliefhebbers als de Amsterdamsche Leidschebuurters, al hebben zij bij ons weten geen wedvluchten in Westerschen zin. De tillen kunnen op Madoera heel sierlijk wezen, (maar zóó fraai als de Minangkabausche zijn ze niet). Het fluitje aan den staart van een der duiven van een vlucht, (waar soms van wordt verteld, dat het de roofvogels moet afweren, maar óók wel, dat het vreemde duiven meelokt, — dit laatste zou onder de heetbloedige Madoereezen overigens stellig moord en doodslag veroorzaken, — en misschien bedoelt het geluid ook niet een factische, maar wel de een-of-andere magische beveiliging), de duivenfluiten hoort men er vaak. Voorts is daar nòg een mededeeling, die we niet hebben kunnen nagaan, n.l. dat in sommige (Oost-)Madoerasche streken de jongens en meisjes, bij het loslaten, oplaten van duivenvluchten zich zouden vermaken met wisselzangen. (Vergelijk ook hierachter ons kapitteltje over ,,Sanḍoer''.) — (Wat echter het roepen der duiven met ṭongṭongslag betreft, — moet men aannemen, dat dit met bamboezen spleettrommen geschieden zal? En reageeren de dieren op den bepáálden klank van het exemplaar waaraàn ze gewend zijn, of bijvoorbeeld op de plaats waarheen, de richting waarin het geluid hen roept?)

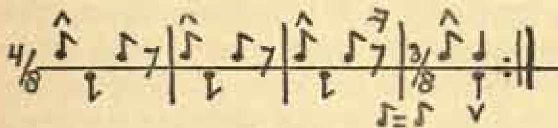
Rumoer op spleettrommen en rijstblokken maken bij eclipsen, (boelăn ghără'ă, of boelăn gherring), doen de Madoereezen natuurlijk ook.

Eindelijk heet het, dat hier-en-daar op Madoera het wachtdiensten verrichtende manvolk, (of waren het de jongelieden, die er zich zóó maar mee diverteerden?), erg aardig kunnen (samen?)spelen op hun (bamboezen?) spleettrommen. Weliswaar hebben wij op het eiland zelf nooit andere wakers geobserveerd, dan die er leken te liggen en slapen in de wachthuisjes langs den weg, en ons doffe onverstaanbaarheden nariepen als we waren voorbijgereden in het duister. Maar we willen graag gelooven, dat er op Ma-

26) Kiliaan vermeldt aan namen: ,,ṭongṭong'' of ,,ṭoengṭoeng'' of (speciaal Bangkalansch) ,,kenṭong'' voor het houten of bamboezen, mobiele seinblok der nachtwachts; P. & H. geven daarvoor ook ,,tètèr''; — ,,ghenḍhoengan'' is volgens K. de naam voor het (op een vaste plaats gehangen groote) signaalblok, dat tijd- en alarm-seinen geeft, (als alarmklok dient ook weleens een rijstblok ,,rondjhăngan'');—,,ḍhoengḍhoeng'' (Soem., Pamek.) voor: groot houten blok om er alarm op te slaan. Dit laatste woord moet echter te Bangkalan een veltrom, n.l. een klein formaat van groote-trom, van ,,bheḍḍhoek'' beduiden. Hiervoor zou men te Pamekasan ,,genḍong'' zeggen. (Een bepaalde soort muis of rat, — allicht die mechanisch tuk-tukkende?, — wordt tèkos ḍhoengḍhoeng'' of ,,t. ṭongṭong'' genoemd.) — ,,Kaṭoeng'' ,,kaṭong'', (Jav. ,,ṭoeng'' of ,,ḍoeng'') is een klankwoord voor het doffe geluid van een alarmblok. De gewone Inlandsche veltrom heet, naar men heeft gezien, ,,ghenḍhăng''. — Voor groote-trom hebben we al woorden als ,,djiḍoer, tandjiḍoer, pandjiḍoer'' ontmoet. Kiliaan geeft als Soemenepsch van ,,bheḍḍhoek'' nog ,,peḍḍhoek'' op; en voorts dat ,,ghoebbă'', of ,,ḍărḍăr'' (dit laatste speciaal Soemenepsch) een bij gelegenheid van de vasten te middernacht geslagen beḍḍhoek is. (Niet eenvoudig: het slaan temiddernacht van de bheḍḍhoek? — Maar dààrvoor heeft hij: ,,tètèr''). — De Westersche, militaire trom heet weer ,,tamboer''. — ,,Drăk'' is een der nabootsingen van tromgeluiden. ,,Berber'' voor het geluid van een slapgespannen tromvel. ,,Gărădăk'' voor tromgeroffel.

doera ook wel mobielere zijn, (zie Kiliaan op rondă(h) of patrol kolèlèng, kaliling), en die boerenlieden daar dan even goed hun wachtdiensten weten op te vroolijken met geestig getikkel en geklok van bamboezen spleettrommen als de Soendasche. (Vgl. Dj. V. 23). En zelfs hier in Sâlâ klinken dergelijke geluiden aan den horizon onzer droomen, en dus, vermoedelijk, aan de peripherie dezer goede stad. Ze hebben ons nog nooit wakker genoeg gemaakt, dat we de, vrij eenvoudige, rhythmen met volkomen zekerheid konden vasthouden.

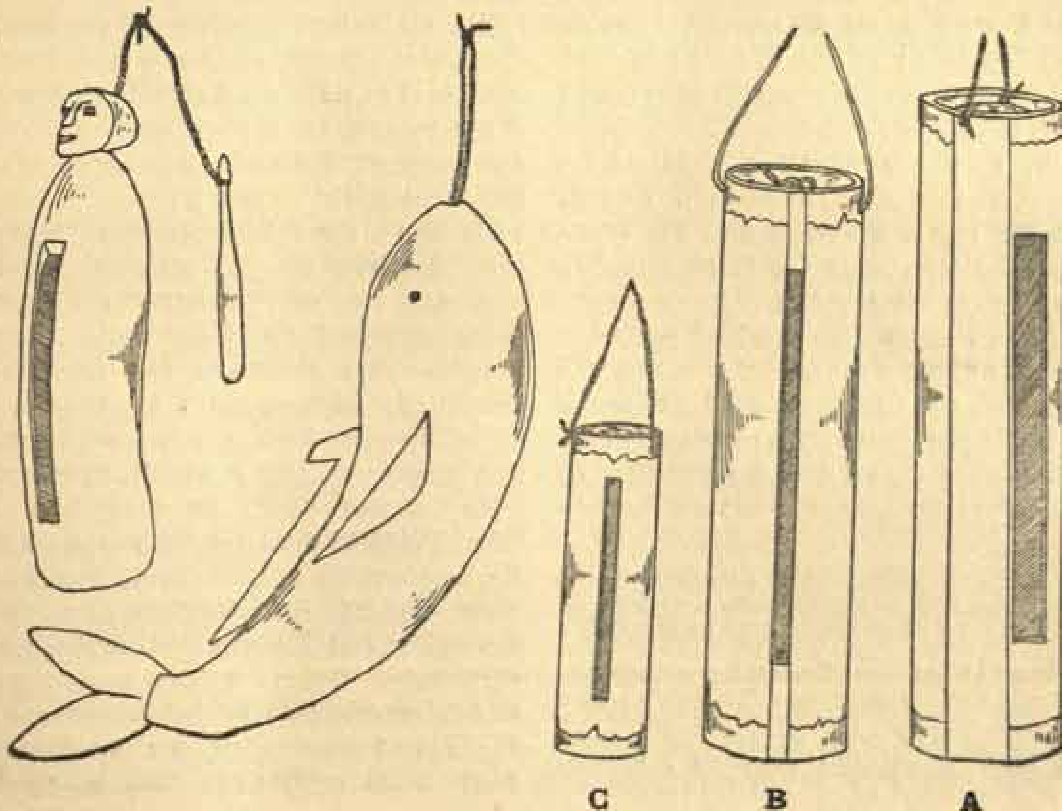
Alleen een keer hebben we een volgenden ochtend het onderstaande genoteerd:



Men ziet dus, dat de vierde maat een tel (achtste) is ingekort. Feitelijk was ook de vorige maat al wat te kort. De rust zal eer een zestiende geduurd hebben dan een achtste. We kregen maar twee onderscheiden tonen te hooren. (Dat is regel. Soms hebben ze een kwart, soms een kleine terts, soms een ander interval onderlingen afstand). Ze zijn in zooverre tweestemmig, dat er nu en dan een dubbelklank voorvalt. Wellicht dat er dus twee spelers loopen, samen op een ronde uit (?). —(Een ṭongṭong die desnoods twee tonen t e g e l i j k geeft is overigens óók wel denkbaar).

Wat echter het voorkomen van spleettrommelende nachtwachten betreft onder de Madoereezen, al hebben we er op hun eiland zelf geen geobserveerd, we kennen er uit het geheel vermadoereeschte Båndåwåså (Băndăbăsa) in Besoeki. We mogen er wat over zeggen.

De titel immers onzer verhandeling laat ons listiglijk vrij om het eigenlijke Madoera tebuiten te gaan, en verplicht ons, anderzijds, niet, te beslissen, wat van al die bij de Madoereezen geobser-



veerde muziekjes, nu feitelijk en oorspronkelijk Madoereesche muziek is.

Echter was ons bij Madoereezen van den vasten, Javaanschen, overwal geobserveerd materiaal zeer beperkt, en dan hebben we het nog grootendeels verloren ook; uit dépit en woede vermoedelijk, omdat het niet méér was.

Te Båndåwåså bleken de nachtelijke politiepatrouilles, de ronḍă(h)'s der, Madoereesche, bevolking nog in volle fleur. Men had ons verteld, dat deze, al trommelend op haar bamboezen ṭongṭongs, plegen rond te gaan, en wel altijd twee mannen samen. Maar komen nu zulke paren elkander tegen, of ontmoeten er méér koppels elkaar (toevallig?) aan een kruispunt, dan blijven ze daar een poosje staan, en geven een kleine nachtmuziek ten beste.

Dus verzochten wij een Inlandsch ambtenaar enkele van die nachtwachts 's avonds te dirigeeren naar den tuin van onzen gastheer. Met het gevolg, dat daar op een gegeven moment àlle koppels van het heele stadje vergaderd raakten. Wellicht hebben de buren dat minder gewaardeerd dan wijzelf, die zoo een goed overzicht van de voorkomende ṭongṭong-varianten kregen.

Later, toen we al weer hier te Sålå teruggekeerd waren, had men nog de goedheid, ons een viertal van die Båndåwåsåsche ṭongṭongs toe te sturen. We deden er drie uitteekenen. [27])

Op de grootste daarvan had men den naam ,,tongtong doeddoed" geplakt. We vermoeden, dat niet slechts de t's, maar ook die d's palataal zullen moeten wezen, en dat woord ḍ o e ḍ ḍ o e ḍ (ḍoe(t)ḍoet?) een klanknabootsing als het eerder besproken ,,ḍoekḍoek" is, dat immers te Bangkalan voor een groote maar draagbare spleettrom gebruikt werd. (Kapittel X.)

De eigenaardigheid van het bedoelde Båndåwåsåsche exemplaar (A) is de afplatting van een gedeelte van zijn wand, dicht naast de spleet, — en wel over de geheele lengte en circa een vijfde van den omtrek. De toon van dien platten kant klinkt aanzienlijk lager, dan die van den anderen spleetrand. De eerstbedoelde geeft ongeveer e'; laatstgenoemde g' (of gis').

Het middelste exemplaar (B) moet ,,ṭ o n g - ṭ o n g s a l p è k" (salpè'?) heeten. Van dat woord kennen we geen directe beteekenis, maar het is te Båndåwåså de naam voor een der partijen bij het muziekmaken op rijstblokken. Het instrument heeft géén afplatting, zijn gehééle oppervlak is afgeschild; de beide kanten van zijn spleet geven successievelijk ongeveer een g' en een b'. (Desgewenscht zou men wel beide randen tegelijk met één, platgehouden stok kunnen raken. Dat het factisch gebeurt, zeggen we niet).

Het kleinste exemplaar, (C) ongeveer 25 cM. lang, gemaakt van een bamboesoort, zoo fraai gevlekt als de huid van een pad, (onze teekenaar verwaarloosde dat), werd ons toegezonden onder den naam ,,tongtong pangotèk", (ṭ o n g ṭ o n g p a n g o ṭ è k dus), die zal komen van ,,koṭèq"-(an), het spel op het rijstblok; de Jav. onomatopee ,,koṭèq-ko-ṭèq" schijnt daar meer speciaal de regelmatige, lichte, hoogklankige stemmen van te verbeelden). Dit instrumentje geeft weer een verschillenden toon met iederen kant van zijn spleet; en wel een gis", en een ais".

Er waren onder de ṭongṭongs dier Båndåwåsåsche noctambule wakers stellig nog andere vormen en formaten. Zoo staat ons bij, dat somtijds de rand van een spleet een kleine rechthoekige inham vertoonde. Voorts hadden we dien avond enkele exemplaren geobserveerd, die niet één spleet vertoonden, doch er twéé hadden. Toch schijnt die afwijking te Bån-

27) En wel samen met enkele Sålåsche exemplaren van het gekromde spleettromtype, waar we al indertijd iets over hebben geschreven, — zie Djåwå V, 22 bovenaan, — en dat n i e t uit hout bestaat, doch uit den wortelstok van de bamboe. Ze zouden hier onversierd worden verkocht, en eventueel door den kooper, den gebruiker, volgens zijn smaak uitgewerkt naar de gelijkenis van een visch, een vogel, een mensch.

dåwåså niet vaak voor te komen. Tenminste, hoezeer we onze correspondenten daar ter plaatse er na ons vertrek over hebben vervolgd, en hoeveel moeite ze zich gaven, ze konden er ons géén verschaffen. Teneinde raad hebben ze toen tenslotte zoo'n kruisspletige ṭongṭong voor ons laten aanmaken als we ook daar te Båndåwåså geobserveerd hadden, maar niet bij nachtwachts doch in een klein slagorchestje. — Ons bleef toen niets over dan een standvastig protest, dat we toch stellig niet allebei een niet-bestaand type van instrument gehallucineerd hadden!

Veel later hebben we dergelijke instrumenten in een heel anderen streek van Java teruggevonden, en wel te Patjitan, aan de Zuidkust, niet zeer ver Zuid-Oostelijk van Sålå. Alleen waren van die exemplaren de twee evenwijdige spleten ongelijk van lengte, terwijl we ons de Båndåwåsåsche instrumenten willen herinneren als van twee gelijke spleten voorzien. We gissen, dat zoo'n tweespleetskenṭongan tenminste drie tonen hebben moet, één van de vrij smalle, bamboestrook tusschen de spleten, en één van den buitenkant van iedere spleet. Onze Patjitansche exemplaren zijn echter nogal gebarsten, zoodat we de tonen niet goed meer kunnen nagaan. [28])



Tweespleetskentongan. Patjitan.

In onze aanteekeningen uit Båndåwåså vinden we nu achteraf nog een naam terug voor zoo'n twééspletige ṭongṭong. We schreven die op als „g l o e n d a n g", maar vermoeden dat dit woord wel identiek zal zijn met den naam van de ruwe West-Madoerasche gambang, die we in kapittel VI beschreven hebben, de „ghăloenḍhăng."

Dan schijnt er ook nóg een ander instrument in de handen der muzikale nachtwachts dier „pattrol ṭèkṭèk" te zijn geweest. Tenminste vinden we het woord „p o e t j o e n g" opgeteekend als naam voor: 2 gekoppelde (dus evenwijdig naast elkander liggende, en tot een geheel verbonden) spleettrommen met twee spleten elk, en met twéé slagstokken bewerkt. (Onder dit woord — ook „potjong", — vermelden onze Javaansche en Madoereesche woordenboeken alleen, dat het de naam van een zangwijs is.)

Wat betreft de kruisspletige ṭongṭong uit het Båndåwåsåsche orchestje, (en ook op een schip, afkomstig van Poeloe Kambing, te Soerabaja gehoord), valt nog aan te teekenen, dat dit instrument van binnen, middenin, een tusschenschot had zitten, dus feitelijk uit twéé bamboegeledingen, compartimenten, twee in elkanders verlengde liggende spleettrommen bestond. Nauwkeurig in het midden ligt dat schot overigens niet. Of liever, de plaats waar de vier onderdeelen van het min-of-meer X-vormige spletenstelsel elkander ontmoeten, en waar een klein vierkant stukje van den wand is weggenomen, blijkt niet precies boven het tusschenschot te liggen, maar daar rechts (of links) van, zoodat dat kleine vierkante gat maar met een der compartimenten communiceert.

Van dat tusschenschot is dan nog bovendien een puntig, driehoekig stuk weggenomen, (basis naar den voorkant gekeerd), zoodat de twee afdeelingen onderling in verbinding staan. Door de beschreven verschuiving van dat snijpunt zijn de onder- en de bovenhelft van de X,

28) Een ervan heeft in zijn holte een kiezelsteen zitten, die slechts met moeite door een spleet kan zijn heengewrongen. Dat zou natuurlijk het gevolg kunnen wezen van de toevallige speelschheid van een kind b.v.. Maar ondenkbaar is toch ook geenszins, dat ergens een nauwspletige „trom", door er opzettelijk ingewurmde steentjes of pitjes, tevens als rammelaar zou fungeeren.
Het andere exemplaar had een ruw gat in zijn beide eindschotten.
Ze zijn ongeveer 50 cM. lang.

de twee mobielgemaakte deelen van den kokerwand, — puntige driehoekige tongen, — onderling ongelijk naar lengte. De langste tong geeft bij ons exemplaar ongeveer een f, de kortste een d'. D.w.z., wanneer ze aan hun punt of in hun verloop geslagen worden. Slaat men ze àán, of liever, even vóór hun begin, hun wortel, dan geven ze een f' en een d'' (?) te hooren. (De laatste dezer tonen is onzeker, trekt zelf óók naar een f' toe.) Herinneren we het ons goed, dan gebruikte de praktijk beide slagwijzen.

Er vormde zich te Båndåwåså op dien bewusten avond een klubje van een man of vijf zes, dat ons verschillende stukken voorspeelde. Op onze vraag, hoeveel er eigenlijk noodig zijn, zeide men ons, dat was verschillend; dat hing af van het stuk. Vermoedelijk laat men, in feite, het te spelen stuk, juist omgekeerd, van het aantal, en de tonen der beschikbare trommetjes afhangen.

Er komt uit onze paperassenbaaierd nu óók nog een lijst opduiken met namen van stukken, mopjes, ghendhingan ṭèkṭèk, die volgens de opgave der Båndåwåsåsche nachttrommelaars wel door hen werden gespeeld.

Vanwege de vergelijking met de elders, in Madoereesche of Javaansche streken, voorkomende namen van muziekstukken, willen we die lijst hier reproduceeren, tot hoeveel onjuistheden en misverstand onze naïef-phonetische notaties, met aan het Madoereesche klanksysteem nog geheel ongewende ooren, bewerkstelligd, geleid mogen hebben.

We voegen er de, allicht niet zeer betrouwbare, wat in het wilde weg gegeven, mededeelingen betreffende het vereischte aantal spelers bij.

1. G. Aja'; — (5 spelers, waarvan een met twéé kleine ṭongṭongs).

2. G. Ronggèng; (de bedoeling is duidelijk, al kunnen we niet vinden, dat dit woord, deze naam voor de straatdanseressen ook Madoereesch is). — (4 sp.).

3. G. Pedat; (dit moet peḍat zijn. Ook in Oost-Java naam van een genḍing. Het woord kan verband houden met het klanknabootsende Javaansche „ḍèḍèt".)

4. G. Rang-arèng; (zie o.a. ons kapittel VI). — (4 sp.).

5. G. Tiritik; — (mogelijk verkeerdelijk voor Jav. „tritiq", drup?; of misverstaan voor een Madoer. „tè'-rètè' ", motregen?). — (4 sp.).

6. G. Wah Kadji; (haddjih?—; dit komt als naam van een wijsje ook op Madoera zelf en in Javaansche streken, althans te Banjoewangi voor). — (3 sp.).

7. G. Dja' kotja'; (vermoedelijk tja'-kotja', gepraat, van (k)otja' vgl. Jav. oetjap; overigens is toevallig ook „koddjă(h)" een, oorspronkelijk Arab., woord voor gepraat. In het Jav. is „kotjaq" o.a. geklots.) — (3 sp.).

8. G. Bă'-ombă'; (ombă', golf?). — (3 sp.).

9. G. Rangganoe' (???). — (5 sp.).

10. G. Aja' seminoe (???). — (5 sp.).

11. G. Aja' semira; (?? „Semèroe" is de naam van een Jav. genḍing; — bij „aja' " vgle men Jav. ajaq-ajaqan). — (9 sp.). Zie ook nog Kp. X, No. 7.

12. G. Kembhăng djherroek; (oranjebloemen). — (6 sp.).

13. G. Poetjoeng; (ook Jav. naam eener melodie; voorts instrumentnaam? zie eerder in dit kapitteltje). — (7 sp.?).

14. G. Goenoeng Sari; (bloemenberg, bekende Jav. genḍingnaam). — (3 sp. ?, — andere opgave: 4 spleettrommen en een bamboe-blaasgong).

15. G. Rongkon; (?? Mad. is „rongkang": muizengat; „rangkon": het op de handen gedragene; „kongko' " hanengekraai; Jav. is „rongkong": stuitbeen). — (8 sp.?).

16. G. Pagoendangan; (?? het Jav. „goenḍang, gonḍang" kan o. a. beduiden: duwen of stooten met den kop; — wellicht echter te vergelijken met het Soend. „gondang", rijstblokstampspel? — of zou het woord misschien sa-

menhangen met „ghăloenḍhăng"?). — (9 sp. ? ; — of liever, volgens nadere aanteekening, in totaal 9 spleten in gekoppelde trommen?).

17. G. Gareboek; (?? „g(h)ărebbek" is de beweging in een drom van menschen of dieren; „ghăroebhoek" is fladdren of spartelen; ook: houten kist op rollen).

18. G. Pasèsèran; („pasisir", Jav.: het zeestrand, de kuststreek). — (4sp.).

19. Gamboerangsang; („ghămbhoe", danser van zekere Mad. krijgsdansen; „rangsang": naar iets in de hoogte grijpen, door b.v. op de teenen te staan; Jav.: bestormen.)

20. G. Tjèlèng mogok; („tj.": everzwijn; „moghoek", het Jav. „mogoq": niet meer willen loopen). — (3 sp.).

De volgende namen zijn afkomstig van een anderen zegsman:

21. Laghoe Tjatoeri; („tjatoer" is in het Jav. o.a.: gepraat, Mad. „tjator"; „tjatoeri" dus J. en beduidt: toespreken; „tjaṭoer" is in het Jav.: zwijgend bijeenzitten; maar mogelijk is Tjatoeri een plaatsnaam.)

22. L. Tjengkar; („tjengkar" Jav. is: uitgebreid, ruim, wijd uiteen; ook bar, onvruchtbaar, „tjengkar" Mad.: zich splijten of openen van een vrucht door ziekte. Maar het woord is ook in gebruik als dorpsnaam.)

23. L. Patjar bireng; („patjar", blad om de nagels te verven; „bireng": zwart-rood; het geheel wellicht ook weer een plaatsnaam?)

24. L. Kenting njorot; („kenṭing" Jav. is: fijne klank, „sorot" Jav.: lichtstraal, waterstraal; „kenṭèng", Mad.: een muntstuk doen klinken; „njorot", Mad.: achteruitgaan, uitwijken).

25. L. Giroean; („giro, giroe" beduidt: rumoerig; de bekende Jav. „Kebo giro", heet volgens Kiliaan te Bangkalan „Géro", maar te Soem. en Pamek.: „Ghăndjoer" — (vgl. Jav. gandjoer: spies, toernooilans etc.; Mad. „ghendjoer" is echter: vroolijk klinkend).

26. Krodjilăn; („kroetjil", Jav., in „wajang kroetjil" een klein soort wajangpop; eventueel z.v.a.: „wajang kliṭik"; ook z.v.a.: „kersil", klein, fijn gekorreld).

27. L. Derboe; (??).

28. L. Kangtoerikan (?? „kang toerè kang", zou in het Mad. van O. Java wellicht kunnen beduiden: broeder, kom, broeder; of komt het van „toeri" het kinderspel?)

We hebben toen in 1925 wel enkele van die stukjes genoteerd. Achteraf zouden we zoo zeggen, dat ze niet zoo gecompliceerd waren als de Pamekasansche, en b.v. minder fijngelede thema's vertoonden. Maar zeker weten we dat niet; we zijn die notaties op een onnoozel schetsje na kwijt, en die verkenning daar te Båndåwåså viel ook een jaar éérder dan ons onderzoek op Madoera zelf; we konden dus nog niet voldoende in de materie thuis zijn om nu achteraf de juistheid onzer toen opgedane indrukken buiten kijf te achten.

Overigen ware het slechts natuurlijk, zoo die, in tamelijk los verband samenwerkende, Båndåwåsåsche spleettrommelaars minder subtiel geraffineerd musiceerden, dan hun, zeer aan elkander gewende, Pamekasansche collega's. Dat eene magere schetsje, dat we slechts ongeveer kunnen ontcijferen, moge niettemin worden opgenomen.



Als Båndåwåsåschen naam voor de muziek, die de nachtwakers maken, vinden we nog in onze notities: akăl (?? wellicht „aghăl"; hoewel, ruw of lomp is het muziekje toch niet).

Vermelden we tenslotte, dat, blijkens mededeeling van te Båndåwåså woonach-

tigen, de houten alarmṭongṭongs vroeger in Madoereesche streken veel méér verschillende modellen, versieringen moeten vertoond hebben, en b.v. voorzien waren van een menschenhoofd, een honden-; karbauwen- of ever-kop e.d.. We vinden het jammer en ook wonderlijk, dat van zulke phantastische dingen nu niets meer zou zijn te vinden; tenminste hebben we er op Madoera geen gezien.

Maar, ongerekend die diervormige kleine kenṭongans hier te Sålå, komen er in het Wånåsåbåsche (Keḍoe) groote houten, (horizontale) spleettrommen voor met een dierenkop, (paardenkop?) aan een of beide uiteinden.

Het afgebeelde exemplaar werd geslagen met een flinken steen.



XII. Rijstblokmuziek te Båndåwåså.

Over de muziek, gemaakt door stampen in rijstblokken, hebben we voor enkele jaren uitvoerig in „Djåwå" geschreven, (zie jg. V: „Oude Klanken", meer spec. blz. 26-56). We mochten daar in den breede het Midden-Javasche rijstblokspel („koṭèqan") behandelen, gelijk we het te Båjålali waargenomen hadden.

Dat der Madoereesche vrouwen te Båndåwåså, „(a)koṭak", toonde, daarmee vergeleken, géén principiëele verschillen. Er werd eveneens bij gestampt in het léége blok, dus voor amusement, althans niet om practisch rijst of iets anders fijn te maken of te ontbolsteren. Gezongen werd er niet bij, en men gebruikte maar één rijstblok. — Elders immers, met name in de Pasoendan, stampt men inmiddels wel degelijk rijst, terwijl men er tevens bij zingt. Op West-Madoera musiceerde men op een leeg blok, maar zong er wèl bij. Nabij Banjoewangi gebruikte men verscheiden rijstblokken tegelijk.

Te Båndåwåså bezigde men een eenvoudigen vorm van langwerpig blok, van „rondjhăngan", (Jav. „lesoeng"). — (Wat in het Madoereesch een „lessong" genoemd wordt, heet in het Jav.: „loempang": een rond rijstblok, vijzel, mortier; — óók, het Jav. loempang tenminste, een rond gat aan het eind van een gewoon langwerpig rijstblok. De loempang, lessong, is bestemd voor het fijn afstampen, witstampen van reeds ontbolsterde rijst.)

Die Båndåwåsåsche rondjhăngan had niet, — als de Midden-Javasche blokken veelal wel, — zoo'n extra, rond gat, en ook geen handvat of staart aan zijn uiteinden, (vgl. Dj. V, 49). Daar beide einden waren afgeschuind, het ondervlak van het blok niet weinig korter was dan het boven vlak, leek het geheel nogal schuitvormig. De zijranden van de holte waren smal; van bovenop gezien vertoonde het blok aan begin en eind echter tamelijk breede massieve houten vlakken.

(Terloops gezegd, van de mededeeling van Kiliaan s.v. „rondjhăng", dat soms een van de kunstenmakers van de „salabădhăn"-troepjes zich in een rijstblok laat stampen, „arondjhăng", — voor de leus allicht!, — hebben wij geen bevestiging kunnen krijgen. Dat zal dus iets zijn van vroeger.)

Voor het stampen van rijst, rijstkorrels (la'as) in een rijstblok, tot ontbolsterde rijst (bherrăs), heeft Kiliaan, naast „enrondjhăng" ook het woord „ngentjong" (van „kentjong"); voorts, (als Bangk.), „embhăbbhă'" (vgl. Jav. „mbebaq" „mbebek", dit laatste vooral: tot pulver stampen); eindelijk nog „noto" (zie Jav.

,,toetoe''). ,,Engghoerdjhăng paḍi'', schijnt speciaal het voorafgaande losstampen van de korrels te zijn waardoor ze vrijkomen van de halmen, zoodat dus de paḍi la'as wordt. (Hiervoor Kangèansch ,,marasras''.) ,,Ngortjèk'' (van ,,kortjèk'') is het zachte stampen van bherras waarin nog te veel onontbolsterde korrels zitten.

Naast het woord ,,(a-)koṭak'' kent Kiliaan voor het spelend stampen in het rijstblok nog ,,ḍ h o e k k a'', (gebruikt in het Bangkalansche), en ,,g h o e ṭ ṭ a'' (Soemen., Pamek.).

Voor het geluid van een rijstblok bij het stampen, naast ,,ghoerdjhăng'', ook de klanknabootsing ,,geldoeng'' (,,doenggeldoengan''' dat geluid maken). — Voor de nabootsing van het geluid bij het spelende slaan in het blok, de woorden ,,găḍăng'' en ,,găḍoeng'' (Pamek.; het laatste doffer), ,,djembloeng'' (Bangk.), ,,seldoeng'' (Soem.).

De manieren van in of op het blok te slaan of stampen, waren te Båndåwåså niet veel anders dan te Båjålali. (Men vgl. Dj. V, blz. 37 en 38.) Alleen kwam het niet voor, dat men bij de lichte begeleidingsslagen een korten stamper, eind hout, (Jav. ,,lendjhing'') gebruikte, wat te Båjålali gewoon was. Te Båndåwåså zagen we voor alle partijen alleen maar complete lange stampers, (Mad. ,,ghenṭong'', Jav. ,,aloe''), in gebruik. (Maar dit kan toeval zijn geweest. Onlangs hadden te Båjålali óók alle speelsters lange aloe's.)

En dan kwamen te Båjålali ook geen partijen voor, waarbij de stampers op een dergelijke manier gehanteerd werden als bij de ,,salpè' '' genoemde Båndåwåsåsche. Elders in Javaansche streken is dat wel het geval, althans in het Banjoewangische; en wellicht toch ook wel hier-en-daar in Midden-Java. Tenminste er staat ons iets dergelijks bij van een stuk, gehoord in het Mangkoenagaransche Karanganjar, Oost van Sålå.

Voor andere partijen zie men de beschrijving der afzonderlijke stukken, die we nu willen laten volgen.

(Overigens geeft Kiliaan nog een technischen term aan voor een bepaalde (?) slagwijze, en wel s.v. ,,kodjhoer'', dat beduiden moet: gepelde rijst met de vlakke hand scheppen; maar waarnaast te Bangkalan ,,ngodjhoer'' beteekent: ,,van een rijstblok den kant met den rijststamper slaan''.)

.

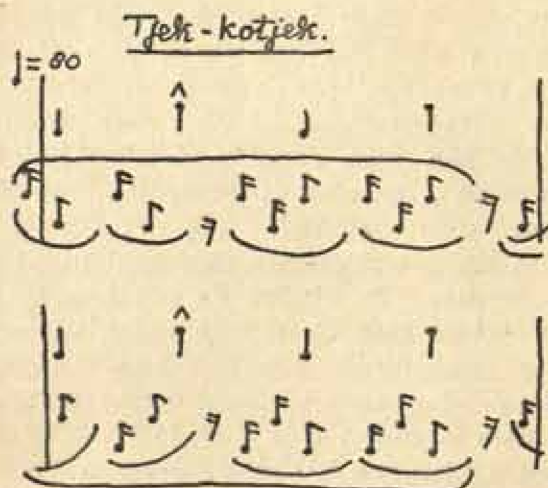
We beginnen dan met een, inzooverre uiterst eenvoudig, stukje, dat er maar twéé partijen, speelsters, aan te pas kwamen. We hadden als naam genoteerd ,,Tjè'kotjè' '', maar dit zal vermoedelijk moeten zijn: ,,T j e k - k o t j e k ''. Immers een kotjek of tjek-kotjek is ,,een krom houten werktuig om tjèngè of roedjak fijn te wrijven'' (Jav.: oeleg-oeleg). Dus: De Wrijfstamper. — Dit stuk komt naar zijn idee overeen met het Båjålalische ,,Njambel djagoeng'': ,,Sambel van mais wrijven''. (Dj. V, 50, 52.) Een directe muzikale overeenstemming is er niet. In allebei de gevallen lijkt de schildering haast nog meer visueel dan accoustisch. Die Midden-Javasche oeleg-oeleg werd verbeeld door een verticalen stamper, waarmee factisch over den bodem van het blok gewreven werd, als moest er iets worden fijngedrukt. Van de Madoereesche kotjek bleek het vooral de ongestadig heen-en-weerende beweging te zijn, die werd gereproduceerd door een vertikaal gehouden genṭhong waarmee tamelijk luchtig nu eens het voorste, dan weer het achterste binnenboord, het van de speelster afgekeerde, werd geslagen, aangetikt. (De speelster stond aan een langen kant.)

Speciaal bij de groepen van drie noten werd die beweging zuiver slingerend. Een dergelijk geslinger hebben we in Midden-Java niet geobserveerd. (Vgl. overigens de slagwijzen 4 en 4a, Dj. V, 38.) De slagen tegen den binnenvoorkant noteer-



den we lager dan die tegen den binnen-achterkant. Men ziet, in de tweede helft van het stukje is de beweging de nauwkeurige, reciproque omkeering van die in de eerste. De geestigheid van het rhythme komt vooral van de tweenootsgroepjes, die ongelijk in de maat liggen, zoodat het laatste quasi op zijn beginnoot, en het eerste quasi op zijn eindnoot nadruk krijgt.

De andere speelster stond tegenover de eerste. Ombeurten sloeg ze met haar vertikalen ghenṭong flink hard tegen den binnenkant van het blok aan haar kant, en stampte ze, nòg harder, schuin néér tegen den overstaanden binnenwand. (De laatstbedoelde stooten noteerden we met accenten en het hoogst.)



Ook omtrent den naam van wat nu volgen gaat, zijn spelling, (en beteekenis!), waren we al heel weinig zeker. We hadden iets geschreven van „Karèpakan" of „Karèpèqan". Vermoedelijk komt dat van „karèpak", (een Soemenepsche, — en Båndåwåsåsche?, — vorm voor het elders gebruikelijke „karopak"), klanknabootsing voor het kraken b.v. van een grooten tak die breekt, van een heining die uit haar verband raakt. Verder komt nog voor: „karopèk" voor het krakend breken van een kleinen tak. De juiste vorm van den naam is dus vermoedelijk „K a r è p a g h ă n".

Overigens zeide een Madoereesche dame ons, bij dat woord, (of bij dat rijstblokstuk?), te denken aan (het geluid van?) den wind over de rijstaren!

(We hadden aanvankelijk gezocht naar een relatie met woorden als „kerpak" of „kepprak" of „kerpok", die het geluid van stokslagen verbeelden. Of „karapak", dat het geluid van een galoppeerend paard weergeeft, (Jav. „keṭoprak"). Met „kerrap": rennen, kon het nauwelijks samenhangen. En ook niet met „kerrep": dicht-opeen, al vielen de themaslagen werkelijk vlak na elkander, (— als hagelsteenen, zouden we in Holland gezegd hebben).

Twee der speelsters stonden dicht bij elkaar aan het eind van het blok, en sloegen, nogal krampachtig met hun verticale stampers meppend, om beurten ieder telkens een groepje van twee zestiendeslagen tegen den korten binnenkant, (die zelf ook nogal naar buiten helt, zij het minder dan de buitenkant der korte einden). Zij schenen samen de titelpartij te spelen, en men zou die dof-knetterende continue reeks van slagen wel met iets als „kràkkràk-kràkkràk" kunnen weergeven, al mocht men een stylisatie van kraakgeluiden allicht iets fantastisch ongeregelder wenschen.

Een derde speelster sloeg een zuivere begeleidingsstem, meer in het bizonder „k o ṭ è k a n" genoemd, en overeenstemmend met zoo'n Middenjavaschen „titir", dus alle specifiek lichte onderdeelen aantippend. (Dj. V. 42. Maar ook nu weer in Båndåwåså met een verticalen, héélen stamper, en wel tegen den langen binnenkant aan slaande.)

(We herinneren er aan, dat Jansz als Javaansch voor de „begeleiding" bij het rijstblokspel „penimbal" geeft.)

De vierde had een in de meeste Båndåwåsåsche stukken voorkomende partij, die, als we het wel verstonden „ḍoeḍoeḍ" (ḍ o e ḍ o e t?) heette. We zagen al in ons vorig chapitertje, dat dat daar ook de naam is van de grootste der am-

bulante spleettrommen. Waar de bedoelde partij ook de zwaarste, of een der zwaarste stemmen in de rijstblokstukjes is, met veel werkelijk gestampte tonen, een soort baspartij dus, is die overeenkomst begrijpelijk.

Daar ze bovendien nogal vaak in rhythmische tegenstelling tegenover het thema treedt, correspondeert ze met de habitueele rhythmisch-contrapunctische stem der Midden-Javasche stukken, die „toendoeng'' heet, (Dj. V, 39).

Maar zoo goed en phantastisch als die was ze gewoonlijk niet. De slagwijzen, welke ze bezigde, waren de beide zelfde, die we in de begeleidingsstem van het vorige stuk aangetroffen hebben: verticale slagen tegen den binnen-voorkant, — harde stampen, schuin-nèèr tegen den binnen-overkant. Notatie als tevoren.

Van die, zachtere, slagen was vooral de allereerste nogal heel licht, zelfs onduidelijk, zoodat hij rhythmisch haast niet meewerkte, en de stamp vlak ervóór dan 3 zestienden scheen waard te zijn. De metrische formule van die ḍoeḍoetpartij scheen dan te worden: 2 pl 2 pl 3 pl 3 pl 2 pl 2 (pl 2 rust).



Het volgende stukje heeft een speelster meer, n.l. vijf. Toch zijn er maar vier partijen. Twee stampsters spelen hier n.l. unisono. Andersgezegd: één partij is dubbel bezet. Dit is tevens de titelpartij. Het nummertje heet „Terbhăngan'', naar de bekende komvormige, (hier oorspronkelijk niet inheemsche?, doch islamitische??), tamboerijnen, lijsttrommen; (ook „rabănna''). Men moet in dit geval blijkbaar aan zoo'n groot, dofbonkend exemplaar denken. De twee speelsters staan naast elkaar aan een langen kant, en gebruiken stooten en slagen door elkander. De stooten zijn nog weer iets vehementer gemaakt, doordat ze niet den binnen-overkant van het blok, maar den overstaanden bovenrand zelf raken. (We hebben ze ook nu hooger gezet dan de slagen tegen de voorbinnenzijde.)

De koṭèkanpartij wordt weer gewoon tegen een korten schuinen binnenkant geslagen.

Van de 3de partij noteerden we geen naam, noch de slagwijze. Blijkens zijn karakter, die groepjes van drie gelijke zestienden, zullen het lichte slagen tegen een binnenkant zijn.

De 4de stem lijkt eenigszins op de titelpartij van het eerstbesproken stuk, slingert minofmeer heenenweer tusschen de twee lange binnenboorden, en is ook de eenige niet volstrekt stereotypeerende onder de vier stemmen. Toch blijft het geheel muzikaal maar van een zeer beperkte phantasie. Het feitelijke spel van een groep terbangs kan veel geestiger zijn.



Het (ghenḍhingan?) „Salpè'' genoemde stuk is het eerste waarin we de eigenaardige slagwijze van dien naam ontmoeten. Een van de speelsters hanteert n.l. twéé stampers. Ze begint die parallel dicht naast elkaar, met hun eene uiteinden, (als het ware dus met hun koppen), te leggen op een rand, zijboord, en met hun andere uiteinden, (quasi hun staarten), op den grond. Ze liggen dus dwars, loodrecht op het blok gericht, en

onder een tamelijk flauwen hoek met den horizontaal.

Bij het spel blijven de staarteinden op den grond steunen, maar ieder der kop-einden wordt, (in den halsstreek), aangepakt met één hand, en een weinig opgebeurd, om vervolgens hetzij tegen elkander geslagen te worden, — dit geeft een, merkwaardig van de, globaal genomen vrij doffe of donkere, andere stamp- en slaggeluiden afstekenden, helderen, glazigen tik, (het hoogste genoteerd) — hetzij beide op den rand te worden geslagen, wat een gewoneren tik geeft.

Van het woord „s a l p è' '' zouden we geen rekenschap weten af te leggen. Bij Kiliaan kunnen we het niet vinden. (D.w.z., er is een boom vàn dien naam). Te Båndåwåså werd het ons verklaard met Maleische woorden, die zoo ongeveer: dubbel, of: dicht-bijeen beduiden.

Maar misschien is het wel verwant met „salpa' '': gewoon iets te doen, iets herhaaldelijk doen.

Op de cliché hebben we den naam waarschijnlijk verkeerd gespeld.

Een „t o g h o e r o m a'', ook „t. bengko'' genaamde, partij hadden we totnutoe ook nog niet ontmoet. (Soms verstonden we „tonggoe'' of iets dergelijks: maar dat maakt geen verschil, in sommige Madoereesche dialecten heeft dat woord factisch dien vorm bewaard.) De uitdrukking wil zeggen: „Waakster van het huis''. — Het is een partij niet zonder verwantschap met de Midden-Javasche „kenḍhoeng'', (Dj. V, 40), — tenminste pleegt ze te bestaan uit, of althans te behelzen, veelal sterke, met metrisch zware knooppunten samenvallende accenten, gestampt op het massieve eindstuk van het blok, — gongstooten zou men soms willen zeggen. We noteerden de zoodanige slagen het laagst. De andere, wat hooger geschreven, noten waren sterke slagen tegen den korten binnenkant van het blok.

De derde partij, die we om haar rhythmischen zin koṭèkan hadden willen noemen, werd niet zooals anders met een verticalen stamper geslagen tegen de binnenzijde van den langen kant waar de speelster aan stond, maar ze knielde, en stampte met bijna horizontale genṭhong tegen het binnenboord van den overkant. (Dj. V, 38; speelwijze 3 dus).

De vierde partij hielden we voor een ḍoeḍoet, rhythmisch contrapunct. Maar deze was dan inzooverre ook atypisch, dat ze alléén stooten en géén slagen gebruikte en die stooten, (als we het juist hebben aangeteekend), niet tegen den binnen-overkant, maar boven op den overstaanden rand liet neerkomen; (om méér geluid te geven vermoedelijk).

Van de tweede helft dezer partij zijn we niet heel zeker; die is maar geschetst. Het staat ons bij, dat die eigenlijk méér noten telde, sommige der lange noten (soms?) in kleinere ontbond.

Ook zouden wij graag een stoot hebben op de plaats waar wij het sterretje zetten. Immers dan ware het tweede deel het spiegelbeeld van het eerste. Beide bestaan ze dan uit één groep van drie noten met onderlinge afstanden van een achtste, en één groep van drie noten

G. Salpèh(?) ♩= 60

salpèh — simile

kot.??

tog.r.

doed.??

slp.

kt?

tg.r.

dd?

met onderlinge afstanden van drie zestienden. Alleen zouden die onderscheiden groepen in de beide gevallen in tegengestelde volgorde liggen, (en de tweede helft buitendien, zoo we juist genoteerd hebben, één zestiende achteruit zijn geschoven).

Oók een salpè'-partij had het ,,N g o n - ḍ h o e a s s e m'' genoemde stuk. ,,Tamarindevruchten afschudden'' dus. Er was een ,,toghoe roma'', die echter maar één enkelen, concludeerenden, stamp aan het eind van elken themaomgang gaf, (Op het massieve eind van het blok). De koṭèkan, ditmaal, ten opzichte van de toghoe roma, niet syncopisch liggende, sloeg op de gewone wijze; er kwam na den eigenlijken slag nogal eens vaak een nanoot, zonder eigen impuls, te hooren, ontstaan door een terugspringen van den stamper dus. (Vgl. Dj. V, 38 sub 4).

De eigenlijke themapartij scheen ons die te zijn, waaraan we den naam ,,ṭakṭak'' hoorden geven, wat de klanknabootsing voor hard tikkende geluiden is, en dus allicht het neerratelen van de harde vruchten wil beduiden. Trouwens, de contrapunctische ḍoeḍoet neemt evenzeer aan het weergeven van dat rammelend gekletter of gehagel deel. Overigens meenen we eerstbedoelde partij ook ,,g h ă p è''' of ,,p è'-g h ă p è''' te hebben hooren noemen. Daar ze geslagen wordt met een stamper, die zich in de holte van het blok bevindt, evenwijdig met de lengteas daarvan, is die naam niet ongemotiveerd, want het woord beteekent: dwarslat of klem van een heining b.v., bindlat van daksparren, of iets dergelijks. Met twee handen vastgehouden, wordt die ghenṭong hetzij tegen den bodem van het blok, of tegen den binnenvóórkant geslagen, — dit laatste geeft een harderen klank, dien we het laagste genoteerd hebben. Thema en contrapunct samen geven een vrijwel continue, maar toch onregelmatige mitraillade.

We hebben het afslaan, — of wellicht eer schudden — der assemvruchten nooit geobserveerd. Op Madoera zelf, waar bijna alle wegen met oude mooie assemboomen zijn gezoomd, heeten de weken van dien oogst een kritieke tijd, n.l. een tijd van seizoenmoorden, of liever -doodslagen. De opbrengst van bepaalde strekkende lengten weg wordt verpacht, en op de grens van twee pachten ontstaan dan over de gevallen vruchten de plotselinge ruzies met de onverhoedsche gevechten.

Maar dit terloops. In onze notatie duidden we enkele varianten van de lezingen der verdere speelsters aan.

Die met de zestienden in de ḍoeḍoetpartij kwam juist los, (als virtuozenstukje?), wanneer het tempo al sterk was aangejakkerd. De stem werd in dit stuk niet gestampt tegen den binnenoverkant, maar tegen den vóórbuitenkant van het blok. Vermoedelijk kon de (geknielde?) speelster zóódoende nog wat méér kracht zetten.

Ngondhoe assem.

♩=60. (later veel vlugger)

Het ingewikkeldste, resp. het meest ontwikkelde, rijstblokstuk onder de te Båndåwåså gehoorde, hebben we tot het laatst bewaard. Het heette ,,Tjèlèng moghoek'', dus: Het standhoudende(?) Everzwijn, (zie No. 20 van de lijst der ṭèkṭèkstukken).

Er was een salpè'-achtige partij. Of ze zoo genoemd werd, weten we niet, want ze toonde wel eenig verschil met de eerdere gevallen. Immers de stampers werden niet samen op den rand neergetikt, maar ieder op eigen gelegenheid. Het glazig klikkende tegen-elkander-slaan werd ook nu toegepast. De noten tusschen, enkele, haakjes beduiden zeer zachte, quasi-toonlooze tikken). — Eén keer scheen men deze partij met het wilde varken te willen identificeeren. Ze loopt ook nogal kreupel.

Er was een ,,ghăpè''', met horizontalen stamper in den bak, en weer deels op den bodem, deels tegen den voorbinnenkant geslagen. En ook een gewone ,,koṭèkan''. Resten twee domineerende stemmen, waarvan de eene themafunctie had, de tjèlèng genoemde dus, en die wel vooral op den moeizamen gang van het dier zal doelen. — De eerste helft dezer partij werd dreunend op het eindstuk van het blok gestampdaverd, de tweede helft, (stelen omhoog), werd venijnig scherp tegen een korten binnenkant aan geslagen. — Soms waren beide helften ongelijk van lengte, speelden er zich zes zulke koppels van twee zestiendengroepjes af. — De ,,toghoe roma'' opponeerde een rhythmische tegenstelling, fungeerde dus tevens als ḍoeḍoet.

Ter bekorting schreven we de drie begeleidingsstemmen maar één keer op, zetten de eerste helft van thema en contrapunct er boven, de tweede helft er onder.

Uit de erbij gezette cijfers zal men zien, wàár de rhythmiek betrekkelijk synthetisch is, ongelijksoortige grootheden samen-stelt. Zekere imitatorische détails duidden we aan door stippellijntjes.

Enkele onder de stukken, die de Båndåwåsåsche rijstblokstampsters ons hadden voorgespeeld, hebben we niet genoteerd. Dat waren:

,,Bă'-ombă' '' (zie de lijst der ṭèkṭèkstukken, No. 8); en

,,Kalènèngan'', (wat van ,,kalènèng'', den zachten telgang van een paard, zou moeten komen [29]); indien het niet foutievelijk staat voor ,,kalènangan'' van ,,kalènang'', dat immers bonang beduidt).

Voorts noemde iemand anders daar ons als Madoereesch rijstblokstuk ook nog: ,,Koṭak tennon'', dat het rhythmisch geluid van het weefgetouw moet weer-

29) ,,Katèpang'' is een klanknabootsing voor het geluid van den telgang; ,,kaṭapak'', ,,katapak'!, ,,karapak'', Jav. ,,keṭopraq!'', voor dat van een galoppeerend paard.

geven. En dus correspondeeren zal met het Midden-Javasche ,,Råndå nenoen'', (het Wevende Weeuwtje, — zie Dj. V, 46, 49), het eenige stuk, waar te Båjålali die stamper in den bak, (een ,,ghapè' '' dus), voor werd gebruikt. [30])

Over ,,koṭak salpè' '' deelde men ons nog mee, dat elders dit stuk op twéé blokken, teweten één rondjhängan en één lessong, wordt gespeeld.

Resumeerende leggen we er den nadruk op, dat dus in de Båndåwåsåsche stampstukken schier zonder uitzondering een bedoeling van weergave, nabootsing van geobserveerde verschijnselen overheerschte, gelijk reeds uit de titels: ,,De Wrijfstamper'', — ,,Gekraak'', — ,,Tamboerijnen'', — ,,Assem schudden'', — ,,De Kreupele Ever'', — ,,Weven'', — ,,De Telganger'', scheen te blijken, terwijl een eenigszins nauwlettende observatie der stukken zelf gemakkelijk kon leeren, dat die afbeeldingen herkenbaar, ja geslaagd mochten genoemd worden.

Wij accentueeren dit, omdat bij de hoorders onzer Soerabajasche lezing dienaangaande mogelijk eenig misverstand bestaat. Immers, een courantenverslaggever beklaagde zich, dat wij weliswaar gesproken hadden van de levendige picturale en teekenende vermogens dezer rijstblokmuziek, maar dat de referent vergeefsche moeite had gedaan om de Wevende Weduwe, den Vallenden Karbauw, de Slaande Boschduif, de Stokpaardjes, het Paard in draf, of wat we anders hadden aangekondigd, ook inderdaad gewaar te worden.

Misschien hebben we ons onduidelijk uitgedrukt, misschien ook heeft men niet best geluisterd, maar we bedoelden in ieder geval te zeggen, dat weliswaar de Midden-Javasche, (Båjålalische), en de Madoereesche, (Båndåwåsåsche) stampstukken allerlei hoor- en zichtbare verschijnselen treffend weergaven, maar we dit niet konden bewijzen, daar we alleen over een stel speelsters uit het Kamalsche beschikten, en die het rijstblok gebruikten om er haar zang mee te begeleiden, zoodat de stampage slechts incidenteel, op een enkele plek, een bedoeling van afschildering had.

Overigens valt nog op te merken, dat, globaal genomen, het Midden-Javasche stampen ons èn in zuiver muzikaal opzicht, èn wat de vermogens van uitbeelding betreft, toch fraaier leek, dan het Madoereesche. Maar die indruk kan puur toeval zijn, en eenvoudig het gevolg van de qualiteiten der speciale clubjes speelsters wezen, die wij troffen in het eene, en in het andere geval.

XIII. Rijstblokmuziek elders en in West-Madoera.

Het is bij het onderzoek van de exotische vormen der muziek een goede regel, dat men zich niet moet laten leiden door eigen smaak en persoonlijke voorkeuren, doch door die van het volk in quaestie.

Toen we te Bangkalan verbleven, hadden we daar 's avonds, meer dan eens, en op verschillende plaatsen, uit verschillende richtingen, hooren stampen in het rijstblok. Niet minder gevariëerd, en niet zwakker, zoo scheen het ons, dan te Båndåwåså.

Maar op onze navrage weerden onze Madoereesche voorlichters en helpers, — overigens van een uiterste welwil-

30) Die stamper zal daarbij wel een der (rond?)houten van het weefgetouw hebben moeten verbeelden. Niet ver Oost van Pamekasan namen we indertijd waar, dat in zoo'n beweeglijke, bamboezen rol een klein rinkelbelletje gepraktiseerd was. (Vgl. de steentjes in de holle rollen der Bengkoeloesche weeftoestellen. — ,,Enc. v. N. I.'', 2de ed., IV, 773.) Penninga en Hendriks geven ,,kròntjèng'' en ,,(pa)krongsang'' als klanknabootsingen van geluiden bij het weven. Voorts ,,krontong(an)'' speciaal voor het geluid van de longsorran, (de lade?), en ,,kantjèng(an)'' voor het geluid van de goeloengan (oproller). (Zie ook in ons kapittel XXIV het ,,ta' tèng tèng'').

lendheid en bereidwilligheid, — onzen aandrang af: Primo moesten we ons vergissen; dat gestamp, dat ,,ḍhoekka''-spel, was stellig niet iets uit de stad zelf: het klinkt ver en zou ons dan wel zijn toegewaaid uit een dorp in den omtrek.

En dan, — àls we ons voor het Madoereesche rijstblokspel interesseerden, dan moesten we het elders observeeren, ergens waar er bij wordt gezongen, te Sokalèlla, Oost van Kamal bijvoorbeeld; dat was veel mooier. (Ook een troepje uit Massaran?, 3 paal van Njerendoeng — tusschen Kamal en Bangkalan?? —, prees men ons.)

We lieten ons belezen, en we hadden daarvan achteraf maar half spijt.

Immers, toen we dat begeleide stamp-spel gehoord, en zuiver muzikaal beschouwd hadden, scheen het ons weliswaar minder móói toe dan het zelfstandige, — dat was trouwens ook geen wonder, want bij een accompagnement mag men natuurlijk geen autonome, thematisch schilderende ontwikkeling en afronding verwachten. Weliswaar ook bleek, — gelijk men uit het slot van ons vorig chapitertje heeft kunnen opmaken, — die combinatie van zang en rijstblok-stampspel, min geschikt om aan Westersche toehoorders de eigenaardigheden van het laatstbedoelde te demonstreeren. — Overigens werkten, wat dat betreft, te Soerabaja nog andere omstandigheden tegen: al was het gelukkig niet verzeild geraakt in een zaal, die door zijn stem vermoedelijk met een totaliter onverstaanbaar geraas zou vervuld zijn geworden, toch bleek ook voor het Openluchttheater het ding nog rijkelijk forsch van keel: Z'n geluid was er veel te veel opgesloten en veroorzaakte een allerhinderlijkste echo, het Kunstkringgebouw weerkaatste iederen slag en wierp dien, ongeveer een halve secunde verlaat, dwars door de nieuwe slagen, wat het rhythmische opvattingsvermogen der terzake-onervaren toehoorders te meer verbijsteren moest [30a]). Weliswaar had dat aardige en zoo zuiver inheemsche spel dien avond dus spijtig weinig succes, maar wijzelf mochten aan dezen variant van de rijstblokmuziek allerlei interessante ons nog onbekende détails observeeren.

30a) Dat deze stampmuziek aan het rhythmisch-metrische gevoel en begrip waarlijk géén geringe eischen stelt, bleek ons onlangs nog weer. We lieten er toen twee notabele Amerikaansche toonkunstenaars kennis van nemen. Hun belangstelling was onverdacht: Zuiver ter wille der toonkunst van dit land waren ze hierheen gekomen. De een, Heinreich Eichheim, modern componist, heeft de indrukken der muzieken van de Oostersche volken, — Japanners, Chineezen, Koreanen, Cambodjanen, Birmeezen, Hindoe's — vroeger door hem op zijn reizen gehoord, verwerkt tot verdienstelijke orchest-muziek, die voor een deel bestemd is ter begeleiding van pantomimische tooneelstukken. We weten niemand onder de practische musici van het Westen, wiens ervaring terzake der Oostersche toonkunsten grooter, of wiens liefde daartoe warmer is. De muziek der Javanen had hij onder al de Oriëntale muzieken verreweg de mooiste, maar óók de moeilijkste gevonden. Zoo was hij ervoor teruggeschrikt, zijn herinneringen aan den Javaanschen gamelan in eigen composities te weerspiegelen, éér hij het land opnieuw zou bezocht hebben, wat hij thans, na vijf jaren deed.

Welnu, deze veelervarene bleek door zijn éérste indrukken van het Javaansche rijstblokspel precies even zeer overrompeld, verbijsterd, als wij indertijd; ,,Ongehoord interessant! Maar wat klinkt dat vrééselijk gecompliceerd. Ik begrijp er n i e t s van, hoe het in elkaar zit!''!

Zijn reisgezel was Leopold Stokowsky, dirigent van het Philadelphiasche Symphonieorchest, — men zegt: het beste van Amerika —, en we mogen aannemen, dat deze, krachtens begaving en door zijn omgang met de ongemakkelijke rhythmieken der Westersche modernsten, een buitengewoon verfijnd en geoefend rhythmisch opvattingsvermogen heeft.

En toch, toch schenen die twee occidentale kunstenaars deze oriëntale volkskunst aanvankelijk heelemaal van een verkeerden kant te willen naderen, haar zeer links aan te pakken. Immers, hoe we hen ook waarschuwden, ze lieten zich in den beginne niet weerhouden, deze stampmuziek ,,verticaal'' te hooren, als een successie van gelijktijdigheden, de eene partij aan de andere partijen metende.

Ze constateerden bijvoorbeeld van een lastige plek, dat daar de eene stampster 3 (gelijke) slagen tegen 2 van eene andere had. Niet dat dat niet waar was; — men zie b.v. de G. Salpè' hiervoren, enwel noot 3 tot 5, incluis, van de koṭèkan, contra noot 4 en 5 van de ḍoeḍoet. Maar het kwade was, dat

(Jogja.)

Indertijd hebben we al e.e.a. aangestipt, de duidelijk ritueele elementen rakende, die zich kunnen voordoen bij het stampen in het rijstblok. Te weten, het stampen door twee mannen, bij het formeeren der vrouwelijke goenoengan's, spijsofferbergen, aan het Jogjasche hof, ter gelegenheid van de G(a)rebeg Moeloed. (Te Sâlâ kent men dit gebruik niet, of niet meer.) Het staat beschreven door B. ter Haar Bz. in ,,Djâwâ'' (jg. II, 33; — vgl. V, 27). Die auteur noemt het ,,kédjog''. Maar men zie het Ned. Jav. Handwoord.b. (van G. & R.), dat ,,gédjogan'' verklaart met: ,,tot vermaak te zamen met den rijststamper op de maat in het rijstblok slaan, van meisjes'', doch daarnaast ook vermeldt, dat ,,nggédjog'' een vulgair woord is voor het verwekken van een kind; (beide beteekenissen uit ,,Adji Sâkâ'' ed. Gaal). Die tweede nuance is niet zonder belang, omdat ongetwijfeld in veel gevallen naast de sacrale intenties de erotische niet zijn te miskennen. (Men zie ook v. d. Wolk ,,Over het Animisme'', resp. het door ons daaraan ontleende in ,,Dj.'' V. op blz. 27.)

(Pasoendan.)

De uitvoerigste gegevens, —helaas niet ook in muzikaal opzicht! —, staan ten dienste betreffende het Soendasche gondang Asmaragama, (zie A. Ganda Prawira: ,,Gondang'' in ,,Poesaka Soenda'' 1923, of ons extract in ,,Dj.'' V, 31-33). De erotische elementen van het complex lijken hier duidelijk genoeg: — zekere eigenaardigheden bij de behandeling van stamper en blok; de meegaandheid van de goedgezinde en trouwlustige weduwen, die hoofdzakelijk als stampsters fungeeren; en vooral ook de naam al; — de sacrale elementen nog uitgebreider: een volledig rijstritueel, — met imploraties tot de rijstgodheid, die in effigie, als Iboe aanwezig, ook naar den geest schijnt tegenwoordig geacht te worden; — met een wierookbrandende en voorzingende priesterlijke leidster, dalang; met een curieus vragen- en antwoordenspel, waarbij alles wat aan het rijststampen en de rijstbereiding tepaskomt, niet òntraadseld doch vèrraadseld lijkt te worden, bijmiddel van wisseltermen (?) vernoemd wordt; — met een eigenaardig tekstgedeelte, waarin wij altijd de weerspiegeling van een kleerenoffer gezien hebben, (al bezitten we daaromtrent geenerlei zekerheid, daar het ons totnutoe volstrekt niet heeft willen gelukken de deskundigen tot een gezette studie van deze merkwaardige litanie te bewegen). — [31])

zulk een manier van hooren een ernstige belemmering levert voor het waarnemen der afzonderlijke stemmen als zelfstandigheden.

En daarin, in het volgen van de hoofdstemmen, die men voor zijn ooren ziet uitgroeien met langere, rekkende, of kortere, krimpende, geledingen, juist daarin ligt het grootste en primaire genot zulker muziek.

Niet is dus de sleutelformule in deze gevallen, 3 tegen 2, (,,verticaal'!), doch wel 3 plus 2.

Daarna pas, als tweede genoegen, komt het contrapunctische nààst elkander hooren van de hoofdstemmen; thema en tegenstem. En pas in de laatste, derde, plaats het quasiharmonische hooren der opeenvolgende geluidsmassa's, en, eventueel, het volgen van het uit die successie resulteerende, quasimelodische, effect.

Dit alles geldt vooral in het geval van zelfstandige rijstblokmuziek, gelijk die van Sâlâ of Bâjâlali. (Zie ,,Dj.'' V.) In gevallen dat het stampen bedoeld is als begeleiding bij een zangwijze, mag men het eerder als massa hooren. Want dan zal vaker primair op globale effecten gedoeld zijn, voortkomend uit samenvatting, en niet zoozeer op de waarneming van elke stem afzonderlijk. (Men lette b.v. op die roffeleffecten in de Sokalèllasche stukken hierachter).

31) Alleen heeft men ons weten te overtuigen, dat het niet noodzakelijk is, noch de waarschijnlijkheid vóór zich heeft, in een der twee raadselachtige spreeksters van den dialoog de godin Nji Sri zelve te zien.

Op blz. 31 van ,,Oude klanken'! leze men in kol. 1. reg. 5: ritueel en den gezongen tekst.

In den laatsten reg.: en ettelijke bezweringen.

In reg. 12 v.o.: eigenerfden.

In reg. 19 v.o.: noetoena.

Dit was iets uit het verre Zuiden van de Pasoendan, uit het Pameungpeuksche; men heeft daar trouwens nog een niet-ritueelen, een schertsend amoureuzen vorm vàn rijststampspelen, die ook elders zou voorkomen, (binnen het regentschap Bandoeng??, in de Djampangs?).

Het Noorden, het regentschap Koeningan tenminste, scheen het gondangspel in het geheel niet te kennen, in geen zijner vormen. Daarentegen is, daar niet ver vandaan, in het uiterste Noord-Oosten van het Soendaland, het spelend zingen bij de ontbolstering van de rijst weer wèl bekend; in het district Rantarkawoeng n.l., (den Z. W. hoek van de residentie Pekalongan, ouden stijl). Men doet het er bij (het padistampen voor) huwelijks- of besnijdenisfeesten, of voor slametanmalen. Een amoureus element is in de gezongen Soendasche sisindirans naar den aard ook daar onmiskenbaar. Enkele tekstelementen wekken echter de gedachte aan een mogelijke oude, diepere, ritueele? bedoeling. (De aanhef, het roepen van ,,Nini Sari''?). Maar het hoofdzakelijke blijk van een dergelijke afkomst is hier toch de gefixeerde, niet-willekeurige, volgorde der onderscheiden stampdeuntjes, en hun toebedeeling aan vaste tijden van den dag. (,,Tjèlèng mogoq'', vgl. ons vorig kapitteltje, kennen ze daar ook; maar dat spelen ze op een willekeurig tijdstip; om te kennen te geven, dat ze moe zijn van het stampen en willen rusten!)

(Madoera.)

Een niet nader gepreciseerde opgave noemt voor Madoereesche streken, (welke?), het rijstblokstampen als gebruikelijk bij verschillende feestelijke gelegenheden: huwelijk, besnijdenis; dan gewoonlijk voorafgaande aan de vertooning van een saronèntroep, van het nationale dans- en narrenspel dus. Ook moeten ze wel laten rijstblokstampen, de Madoereezen, bij het einde van de 7de zwangerschapsmaand.

Die stampage bij een bruiloft aan te treffen, allicht dus als sympathetische vruchtbaarheidsmagie, zal niemand verwonderen.

(Pekalongan.)

Uit een Javaansche contreie, het Oosten van de residentie Pekalongan, (o. st.), — (wie verzamelt eens gegevens uit de andere residenties van Java?) —, uit het district Bandar, vernamen we, dat daar op het rijstblok een bepaalde gending(an) moet gestampt worden wanneer menschen een offermaal (chadjat) bereiden voor het huwelijk van een dochter, daar een buffel voor slachten en het noodige graan ontbolsteren. Dat is de gending Arès-arèsi. En dan dienen het speciaal oude vrouwen te zijn, die met stampen beginnen. (Bij dat stuk speelt 1 persoon ,,gendong'': d.w.z.: stoot werkelijk in de holte van het blok, ontbolstert feitelijk rijst, en spelen er 2 ,,kotèq'', slaan lichte begeleidingsstemmen.) —

Niet ver vandaar, óók in het Oost-Pekalongansche, maar Noordelijker, in het district Batang, komt dezelfde (?) stampwijs, ,,Ngèrès-èrèssi'', (ook wel genaamd ,,Kologandjoer''), eveneens aan sommige huwelijken tepas [31a]). Wanneer

---

Dat de naam ,,Asmaragama'', (zinnelijke) Liefdesdienst, hier in dit ritueel verdwààld zou zijn, (blz. 32, kol. 2), durven we niet langer volhouden. Het in den 2den kol. v. blz. 33 bedoelde oude geschrift heet niet Asmaragama doch ,,(A)smaradahana.''!

Die vertaalde sisindiran op blz. 32-33 moet luiden: ,,Het basilicumkruid op den heuvel — Zendt ranken naar de kadakavaren, — Zendt uitloopers naar de tjempaka; — Wat schaadt het, nog niet gehuwd te zijn, — Als men maar later huwt, — Tot steun tegen de hel''. Zoo is dan meteen die wonderlijk geresigneerde philosophie over het niet-huwen, die we nooit erg begrepen of vertrouwd hadden, in een betrekkelijke, afwachtende, veranderd. (Die resignatie scheen ons niet bij het typische gedachtenleven van het volk, van de vrouwen hier te passen. — Dit zonder tekort te doen aan de vereering, die in bepaalde gevallen van opzettelijk ongehuwdblijven dien eeuwigen maagden, machtig door magische vermogens, gewijd wordt of werd.)

31a) ,,Erès'' is snee, snijsel, plak, e.d.; ,,arès'' de wortelschijf van de pisang, waar de jonge spruiten uit opschieten, ,,arèsan'';

daar een echtpaar zijn oudsten zoon uithuwt, en de grootouders nog alle leven, dan speelt bij het begin van het feest niet alleen de gamelan maar ook het rijstblok, terwijl de grootouders, en, zoo die nog (allen, of tendeele?) in leven zijn, ook de overgrootouders, gezamenlijk een dans uitvoeren, daarbij een koekoesan (rijststoommand) als hoofddeksel dragend, en een ilir (vuurwaaier) als keris hanteerend [32]). Het doel van de plechtigheid zou zijn, een lang leven, zooals zij dat zelf hebben genoten, en voorspoed en veel nakomelingen te verzekeren aan het bruidspaar. —

Eèn bepaald stampdeuntje in die streek heet voorts ,,Bodjoan'', zeggen we dus: Man en vrouw [33]). Natuurlijk komt in dat deel van Java proper het feestelijke stampen ter viering van den oogst zelf, dus kort na de panèn, voor. (Ons met name opgegeven uit de districten Bawan en Boemidjåwå). —

Maar het geschiedt ook nog bij andere gelegenheden. Zoo weer in het Batangsche bij de viering van de zevende maand der zwangerschap, (evenals bij de Madoereezen dus); — naar het in het Batangsche heet, opdat het kind niet doof zal worden. En, terzelfder plaatse, ook en om denzelfden reden, bij het eerste betreden der aarde; er moet dan meteen beras tot meel gestampt worden voor de boeboertjåtjå. —

Daar, rond Batang, zou bij de eclipsen het gedaver op het rijstblok, en het geklepper met in de cocosboomen hangende, uit nagenoeg doorgespleten bamboegeledingen bestaande klappers, [33a]) (keproq of geproqan), niet slechts den belager van de maan willen verjagen, maar tevens voorkomen, dat de noten voos of abnormaal dun van zaadvleesch zullen worden. —

In het onderdistrict Soebah eindelijk, (Oost-Pekalongan), bestaat er een speciaal stuk, ,,Kidang boentoetan'' geheeten, dat gespeeld wordt, wanneer er een ernstig ongeluk is voorgevallen: Een brand, een groote overstrooming, iemand gegrepen door een krokodil, of door een tijger verslonden. (Het J. N. H.W.b. vertaalt de uitdrukking ,,k. b.'' met: ,,het hazenpad kiezen''.)

---

offerspijs. (Zie Wb. G. & R.). Geeft ,,arès'' hier niet passendere associaties dan ,,èrès''?

32) Vuurwaaier of koekoesan komen ook bij andere oude magische of shamanistische ritueelen in actie. Bij sommige vormen van Nini Towong of verwante spelen n.l.. Men vergelijke met het bovenstaande overigens ook nog, wat bij G. & R. (J. N. H. Wb.) vermeld staat over ,,badoedaqan'': een dans op den avond vóór de samenkomst van bruid en bruidegom, uitgevoerd door al de vrouwen, die ter gelegenheid van de bruiloft hulp verleend hebben, (vroeger?) in de désa gebruikelijk bij het huwelijk van het oudste of jongste kind. Wilken preciseert nader: een zwermdans. En de regent van Sragen: een dans van oude vrouwen ter gelegenheid van de midådarèni, (de bruiloftswake). Herinneren we ons zijn mondelinge mededeeling goed, dan kwam er ook weer keukengerei bij in actie. Vgl. nog onze noot 40.

Dat gebruiken van een ilir als keris, — de twee dingen lijken in vorm niets op elkaar! — zal allicht een er mee schermen, ,,fuchteln'' beduiden. Toevallig vertelt ons zooëven een Javaansch kind over den pias bij een idjo-idjo-troepje, dat hij een ilir als keris had gebruikt. — Terloops gezegd, men ziet niet alleen de Banjoewangische gandroeng, maar ook de Balische lègongs een vouwwaaiertje hanteeren. Zou dit een oudere ilir vervangen? — En, van bruiloften en rijstblokken gesproken, wie weet uit te leggen, wat het Madoereesche gebruik beduidt (in Kiliaan vermeld s.v. ,,langka'') ngala' palangka bij het huwelijk van een jongere zuster, wier (gepasseerde), oudere broer zich dan voor de deur op een klein rijstblok met een ronde holte zet, en haar bruidegom slaat met een palmbladrib? De uitdrukking kan vertaald worden met ,,transgressie nemen''. De zin zou kunnen zijn: het nemen van den zoen (die Sühne) voor het passeeren, door het toepassen van een zoenrite (slaan); vgl. Jav. plangkah wates. Maar we vermoeden dat er nog wel een verholener zin in een-en-ander ligt. (Is dit niet iets voor den heer van der Wolk?)

33) De ,,Encycl.'' s.v. ,,Geboorte'' vermeldt, (op gezag van Pleyte?), dat naar een Javaansch gebruik bij de geboorte van een posthuum kind, de vader door een, met een hoofddoek getooiden, rijststamper kan vertegenwoordigd worden.

Er schijnen echter ook Indonesische volken te zijn, die de verhouding rijstblok-stamper opvatten als moeder-kind. Zie de ,,Encycl.'' s.v. ,,Batjansch'', waar blijkt dat bij dat volk ,,rijstblokkind'' zooveel als stamper beduidt.

33a) Vgl. ,,Dj.'' IV, 20, 27.

(Sokalèlla. Het blok.)

Het bovenstaande, staalkaart van de gebruiken, waar het rijstblok in betrokken is, (door een volledig onderzoek zou die trouwens nog veel bonter worden), [34]) kan volstaan om den eerbied te verklaren, waarmee we op Madoera, te Sokalèlla, zulk een blok zagen behandelen. (In het Pameungpeuksche werd het overigens van een halssieraad voorzien, als een levend wezen, — op Nias maakte zijn vervaardiging vroeger een menschenoffer, het snellen van een kop, noodzakelijk).

Die rondjhăngan was een oud, om zijn goeden klank beroemd, blok. Men schatte het op 40 of 60-jarigen leeftijd; en het had, wéér als een levend wezen, een eigen naam. Het heette ,,Sè To-lato(h)'', wat een ,,door de lucht vliegende vonk of sprank'' van een vuur of van brand beduidt. (En dus zijn klank als pétillant kenmerkt.)

Bij zijn transport moest er een groote metalen veebel in liggen, opdat het zijn fraaie geluid, zijn goede stem niet verloor, en voorts een bos, (stronk), pandanusblad. (Dit laatste zou er, als het geurige panḍăn geweest is, bijwijze van reukoffer kunnen zijn ingelegd; maar als het de ruwe, zaagachtig gestekelde soort was, als een afweer van verkeerde invloeden.)

Vóór het begin van het spel moest er onder het blok wierook worden gebrand. De eigenaar ervan — het behoorde niet aan de spelleidster, noch aan een der andere, meespelende, vrouwen, — moest krijgen, ,,pa'poelo segobang'', (wat 40 halve-centen plus nog 1½ cent zou zijn), en dat als pèttra. (Zie Kiliaan: ,,Arab. naam van een (...) belasting aan den priester, bestaande uit geldstukken in een kom met ontbolsterde rijstkorrels gevuld, waarop in 't midden een opgerold betelblad en 1 of 2 kamèrè-noten, en alles overdekt met wit goed dat, door rijken althans, mede aan den priester wordt gegeven''). (Vgl. nog bij K., s. v. bhitèng, de uitdrukking ,,sabhitèng'': 7½ duit als salabăt aan een ḍhoekon.)

(Sokalèlla. De voorgangster.)

De leidster van het stampspel, de voorzangster, was een nogal eigenaardig type. Of, dat is verkeerd gezegd: Ze had als Madoereesche vrouw eer iets atypisch. Iets vleemend nukkigs, dat een Javaansche ronggèng ook kon vertoond hebben.

Ze staat op de afbeelding geheel rechts, in den schaduw, maar die photo is niet scherp genoeg om haar dat allemaal aan te zien. Voor het overige is ze deugdelijk getrouwd, (met een man op de groote vaart), en in haar gewone doen een, dagelijks naar Soerabaja reizende, koopvrouw.

Wat ongetwijfeld onzen indruk, onze associaties van gelijkenis met straatdanseressen versterkte, was, dat ze factisch, al stampende, dansbewegingen uitvoerde, (zij alleen). Dat kon toen iets van persoonlijke phantasie lijken, maar was naar alle waarschijnlijkheid toch traditie. Immers later vonden we (in ,,N.I. O. & N.'', XI, 346, 347) een beschrijving van het rijststampen bij het oogstfeest der Makassaren (door J. H. B. Jaspers) waarin van die Celebessche speelsters bewegingen vermeld worden, die tamelijk nauwkeurig met de hare corresponderen: ,,Boven het langwerpige rijstblok is (...) een mooie geweven doek als tent aangebracht. (...) Het stampen vangt (...) aan. Heel langzaam eerst heffen de twee, aan denzelfden kant van het rijstblok staande, meisjes met de rechterhand hun stampers op. De linkerhand wordt achterwaarts gebracht, met de bij de Indische dansen zoo typische, gestrekte vingerhouding. Iets vlugger laten zij daarop

34) Zie ook nog het door Staugaard (Verslag congres Sâlâ 1919) medegedeelde over een plaats in de Tjenṭini waar een spel, ,,adoe lesoeng'', staat beschreven, met rijststampers en rijstblok, die in vollemaannachten tot dansen zouden gebracht worden!

de stampers met een doffen slag in het blok vallen, terwijl de tegenover staande meisjes haar stampers tegelijkertijd langzaam opheffen. Het regelmatige stampen trilt door de omgeving. — De beide mannen (bij ieder uiteinde van het blok staat er een) beginnen daarna met hun stampers deze regelmatige, eentonige muziek door vluggere tusschenslagen te verlevendigen; enkele omstanders zingen er een rojong (gezang) bij. De vier meisjes staan als het ware onbeweeglijk, alleen hun armen bewegen zich afwisselend naar omhoog, achter en omlaag. (...) Soms voegt zich nog andere muziek bij de doffe slagen of wordt er een dans uitgevoerd.'' [34a]).

Maar onze Madoereesche was toch wel wat losser in haar bewegingen. We meenen ons tenminste te herinneren, dat ze bij het strekken van haar linkerhand zich tegelijkertijd van den arm met den stamper afwendde, en voorts ook flauwtjes haar knieën boog, daarin wiegde, deinde.

(Quasi-tatouage?)

Dan was er nog iets eigenaardigs, dat onzen indruk van haar persoon, en daarmee ons terugdenken aan haar, fixeert. De teekening namelijk, die haar gezicht den eersten avond vertoonde.

Ze had daar een aantal strepen in gepractiseerd, die er een curieus masker van maakten.

Dat waren er, ten 1ste, twee verticale: aan weerskanten vlak langs neusvleugel en mondhoek één. Ter lengte van, zeg, 6 cM.

Ten tweede: een ander verticaal stel, één vlak naast den buitenhoek van iedere wenkbrauw. En, zeg, 5 c.M. lang.

Dan, als derde, een stel, bij de binnenooghoeken beginnend, en vandaar naar beneden convergeerend langs en over de neus, zoodat ze elkaar midden op de neus (nagenoeg) raakten. Samen dus ongeveer pincetvormig: en omtrent 4 c.M. lang.

Ten vierde: een andere pincet, even lang, maar precies andersom staande, dus divergeerend naar beneden toe, en de beenen wat verder uit elkander geweken. Immers beginnend bij punten, even boven den binnenooghoek liggend, en wat meer naar buiten dan deze, en met het vereenigingspunt gelegen laag midden op het voorhoofd.

Als vijfde element, tenslotte, wederzijds, een groep, die men zich het best kan voorstellen met als basis een booglijn, loopend van een punt 2 c.M. opzij van het buitenste uiteinde van den wenkbrauw, naar een 3½ c.M. boven, en 2 c.M. binnen datzelfde wenkbrauweinde gelegen. Echter denke men zich die basis niet feitelijk aanwezig, niet zelf als streep aangebracht, maar ze diene slechts als ideëele grondslag, vanwaar, met onderling gelijke afstanden, en minof meer loodrecht eropstaande, vijf strepen radiëerden naar den buitenkant, successievelijk circa 2, 3, 4, 3, en 2 c.M. lang.

De versiering, — want ze stond haar wèl, — was, naar ons bleek, volstrekt niet iets eigendommelijks van ḍhoekka-voorstampsters. En zelfs zou het, volgens onze Madoereesche vrienden, inhetgeheel géén versiering, doch alleen een middel tegen hoofdpijnen zijn en ,,(a)tjeṭṭot'' [35]) heeten. De strepen worden aangebracht door een fijne plooi van de huid met den nagel van duim en wijsvinger op te nemen, die er knijpende langsheen te bewegen, en dit zoolang te herhalen, tot

34a) Vgl. nog A. B. H. over het stampfeest ,,padiko'' in Djeneponto, Z. O. van Mangkasar gelegen: ,,Tegen zonsondergang komen dan de meisjes hij het gereedliggende stampblok, waar de jongelui reeds wachten met de gong en de ganrang (soort van trom). De allerbevalligst gekleede meisjes stampen dan op de maat in het leege blok, de alloe (stamper) telkens met een losse beweging van de eene hand in de andere overnemend, terwijl de jongelui zorgen voor een passend accompagnement''. (Het Ind. Lev.'' 3 Dec. 1927.)

35) Feitelijk het geluid van knappende, of klappende?, vingers, b.v. bij het ,,pidjet'', het Inlandsche masseeren.

de plooi als een roodachtige striem, als een zwelling, blijft staan voor een poos. Volgens anderen echter eventueel ook, door de huid met den smallen kant van een, niet al te klein en scherp, muntstuk te kneuzen. (Een 2½centstuk dus? — Deze laatste methode zou wellicht van Chineeschen oorsprong zijn.)

Ondanks de verwantschap van dit procédé met de, ook uit de oude Westersche therapie welbekende, opzettelijke prikkeling of verwonding van gedeelten der huid, ter „afleiding'' van elders of dieper gelegen kwalen, (met mosterd- of spaansche-vliegen-pleisters, met kleine stukjes brandend tonder), wil het ons toch niet uit het hoofd, dat de eigenaardige rangschikking der strepen, die het gezicht gedecideerd vermaskeren, maskeeren, wellicht een anderen, tweeden, zin der bewerking aanduidt. Dat zal dan allicht die zijn van magisch middel, waar de ziektebrengende geesten of invloeden door moeten worden afgeschrikt, en dat tevens de te beschermen persoon als het ware verbergt. Secundair mengen zich, naar we vermoeden, bij het hanteeren, aanbrengen van dit soort toovermiddelen, altijd wel al gauw, maar meer of min onbewust, aesthetische, ornamentale beweegredenen in de zaak. Kortergezegd: het komt ons voor, dat dit, op Madoera waargenomen, procédé tot genezing van hoofdpijn, — welks verbreidingsgebied, en frequentie van toepassing we in de verste verte niet kunnen schatten — een rest van tatouage beduidt.

(Sokalèlla. Het stampen.)

Maar komen we nu eindelijk tot het stampen zelf, zooals dat te Sokalèlla geschiedde; dan moeten we vooraf nog opmerken, dat het blok op twee stevige einden bamboe lag, (anders, elders, ook vaak twee stampers), wat vermoedelijk een eventueel inzinken in te lossen grond, en een versmooren van het geluid wil voorkomen. (Normaliter liggen ze dwars onder het blok; maar onze photo heeft ze overlangs liggen.) Voorts worden nog tusschen die onderliggers en het blok een paar bossen rijststroo geklemd, — denkelijk om het te heftig reageeren daarvan, het opspringen door al die krachtige stooten, wat te temperen.

Op een gegeven moment zagen we ook rijststroo in de holte van het blok doen, en daar in gestampt worden. Dus wat in het Javaansch „njoebal'' heet, (van „soebal'', vulsel) — hetzij dat dit een, bij het begin van het stampen behoorende, ceremonie is, hetzij dat het bij een bepaalden stampdeun hoort, hetzij dat het blok werkelijke reiniging noodig had. (Het geschiedde, zooals we nader aangeteekend vinden, gedurende een stuk dat „Rembé'' heette, wat een Javaansch woord voor uitloopen, uitbotten schijnt te zijn. — Zie het eerder over „arès'' vermelde.)

Aanvankelijk, den eersten avond, leek het, dat we met ons onderzoek daar in Sokalèlla nogal moeite zouden hebben. Toen we het open voorerf van den vriendelijken assistent-wedana (assistèn-bădhăna(h)) opreden, die de stampsters met haar blok voor ons had ontboden, bleek de halve populatie daar, in afwachting van de komende dingen, vergaderd te zijn. En toen er met stampen en zingen was begonnen, toen stroomde de andere helft óók nog toe. Dit volk nu bleek geneigd, het liedjeszingen en rijstblokgetrommel dien avond op te vatten als de gewone publieke vermakelijkheid, die het anders pleegt te zijn. En ze hadden gelijk ook, de menschen. Wie op zijn voorerf muziek laat maken, of dansen, of wat het zij, hij kan, volgens goed en oud recht, geacht worden een openbaar amusement te bedoelen en daar eenieder toe te nooden.

Zoo waren ze nauwelijks vanzins hun genoegen te laten bederven door onze, malle, onbegrijpelijke, fratsen: in het oneindige een en hetzelfde stuk te doen spelen, of telkens het spel te onderbreken,

of een groep stampsters het meespelen te verbieden, of wat daar meer was. Gesteund door de onwillige stemming bij het publiek, raakten toen de speelsters zelf, en vooral onze, toch al kurige, voorstampster, gedecideerd dwars, narrig; — ànders óók voor hun eigen pleizier spelend, toonden ze maar weinig lust, het nu, ten onzen faveure, voor hun verdriet en verveling te doen.

Herinneren we het ons goed, dan was er eenige listigheid, — verschuiving der uitbetaling van hun honorarium tot den volgenden dag? — voor noodig om hun verdere medewerking te verkrijgen. Toen maakte eèn overbrenging van het blok naar het, met een pagar afgesloten, en dus relatief van toeschouwers vrije, achtererf, en een gemoedelijke toespraak van den assistent-wedana de zaak gezond.

Ze moesten nu goed bedenken, — aldus betoogde hij, — dat ze niet speelden voor hun pleizier, en ook niet voor het pleizier van de menschen, maar allèèn voor ons, want dat we alles moesten opschrijven, en dat heelemaal niet gemakkelijk was, en als ze lastig waren nog moeilijker werd, en nog langer duurde en nog vervelender was voor hen zelf en voor ons.

Ze werden er werkelijk mak van, zoodat ernstig werken mogelijk was; — wat we toen verder, (zonder permissie) druppels met tuiten zweetende vanwege de gecompliceerdheden, en door de temperatuur daar vlak bij den zeerand, gedaan hebben.

Er waren namelijk verwarrend véél speelsters, stampende, slaande, stootende, tikkende op dat ééne blok, wat het overzien van het geheel, en het uitelkander-hooren van ieders aandeel, niet zuinig bemoeilijkte. Tien liefst.

We zullen de verschillende slagwijzen en hun naam niet van tevoren opsommen en behandelen, doch die, al naar hun gebruik, bij de onderscheiden stukken bespreken.

(Sokalèlla. De stukken.)

We beginnen dan met een, dat „Ḍhoemprèt" heet. Men verklaarde ons dien naam met: „moesik sarḍâḍoeh", dus: militaire muziek, — of daar nu een heel blaasorchest, of het bedrijf van tamboers en hoornblazers mee bedoeld zij. De zangwijze scheen ons trouwens ontleend aan een, bekende, Europeesche deun, al kunnen we haar ook niet nader thuisbrengen, en willen we niet beweren, dat de Madoereezen haar van een militair muziekcorps hebben leeren kennen. „Ḍhoem" zou wel een klanknabootsing voor een zwaar tromgeluid kunnen zijn, (Mad. „ḍem", Jav. „ḍel" bootst een geweer- of kanonschot na). Met „prèt" zijn we in de buurt van „s(a)rompèt" of „s(a)lomprèt", op Madoera naast „saronèn" voor de Inlandsche schalmeiën gebruikt, en voorts stellig ook voor de Westersche trompetten of signaalhoorns. Het zal een nabootsing van hun geluid willen geven. (Het Jav. „grit", „gerèt" van noot 6c heet ook het geschetter van een trompet, — of het geblèr van een schalmei?, te kunnen verbeelden.) Zoo raken we met de samenstelling „ḍhoem-prèt" aan de canailleuze onomatopoëtische combinatie ter karakteriseering van militaire marschmuziek: „ta-rè-rè-boem-di-jé", die ons heugt uit een Westersch straatliedje van een jaar of 35 geleden.

Eer we het vergeten: Het weinige, dat we hebben genoteerd aan zangwijzen onzer rijstblokstampsters, reproduceeren we hier meteen, maar we bespreken het pas later, samen met andere vocale uitingen van de madoereesche volksmuziek.

Er waren weer, (evenals bij het rijstblokstampen te Bândâwâsâ en te Bâjâlali, en trouwens ook bij de Pamekasansche spleettrommuziek), van elkander te onderscheiden de begeleidende, het-fondwevende, stemmen en de andere, die met lapidaire steken daarop de figuren stikten, thematische of contrapunctische.

En wel, in het geval van dit stuk, vijf van elke groep.

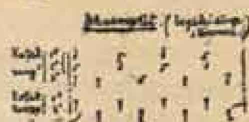
We willen de accompagneerende het eerst bespreken, en hun gezamenlijke begeleiding vooraf noteeren, om onze partituur niet al te groot te maken. Men denke zich, wat ze spelen, in een voortdurende herhaling, als ondergrond van de later te geven hoofdzaak gebruikt.

Het blok had, (als te Bândâwâsâ), alleen de groote, langwerpige holling, (en géén rond vijzelgat nabij één, of aan beide uiteinden). De langsranden dier holling waren gewoon smal, en ze was aan haar korte einden niet door een rand, doch door een, (bovenop gezien vrijwel vierkant) vlak afgesloten.

Van de begeleidingspartijen werden er twéé „koṭak kerrep'' genoemd. Kerrep beduidt: dicht ineen van vlechtwerk e.d.. Ieder van haar sloeg kwarten, maar die van de eene lagen een achtste verschoven tenopzichte van die van de andere. Samen gaven ze dus een continu, neutraal getik in achtsten. Hun slagwijze was ook hetzelfde. De stamper lag, omzoo-te-zeggen, met zijn kop op den rand en met zijn staart op den grond, dus tamelijk horizontaal, en die kop werd dan afwisselend, opgebeurd, en op den rand néérgeslagen.

De andere drie heetten „koṭak rangrang''. Rangrang beduidt: wijd uiteen, zelden; hol (van een weefsel). De slagen lagen danook in ieder van deze drie stemmen telkens twéé kwarten uit elkaar. Op iederen éérsten en derden tel van elke maat, (want dit stuk had volkomen ordelijk en duidelijk tweemaal vier maten), sloeg een speelster, staande bij het korte eind van het blok, met haar verticalen stamper tegen den binnenkant; ze deed dat met een flinken zwaai, en we noteerden als karakteristiek van het voortgebrachte geluid de syllabe „pèts''. — De tweede koṭak-rangrang werd geslagen op dezelfde manier, maar nu tegen een langen binnenkant; het geluid veranderde dàar niet van, maar was zwakker; de speelster zwááide niet zoo. Haar slagen vielen op den tweeden en vierden tel. — De derde partij van dien naam echter vertoonde een andere slagwijze: De stamper werd met twee handen horizontaal gehouden, en, in een verticale beweging, plat neergeslagen op den zijrand. Het geluid zal óók min-of-meer geklètst hebben. De slagen vielen telkens één achtste later dan die van de eerste koṭak rangrang. Dus op de 2de en 6de achtste van elke maat. (Misschien ware keṭṭèk-rangrang een juistere naam voor deze partij geweest. Zie later.)

Van die, onderscheiden, maar alle betrekkelijk heldere, plètsende, rang-rang-slagen vielen er dus géén op de 4de en de 8ste achtsten, die alleen de drogere, dordere tikken van een kerrep kregen). Dus was het fond ook niet geheel effen, maar nog ietwat geschakeerd. Samen gaven die rang-rang's ongeveer het effect: kwart, kwart, half —, zoodat het fondpatroon eenigszins anapaestisch was, en tevens, uit de verte, verwant met de typische partijen van zoo'n Pamekasanschen IIIden spleettrommelaar. (Als die schakeering rijker geweest ware, zou ze ons aan de Chineesche borduursels herinnerd hebben, die gemeenlijk gewerkt zijn op zij, waar al bloemfiguren staan in geweven.) Men merkt overigens, dat de eigenlijke maaswijdte van het fond hier een achtste is, en niet: een zestiende. Daardoor teekenen zich de détails in zestienden van de hoofdstemmen te scherper er op af.



Wat die hoofdstemmen aangaat, het kwam ons voor, dat twee daarvan tezamen de méést thematische beteekenis hadden. Ze werden allebei „kodjhoerăn'' (of ngodjhoeri) genoemd, en de speelsters knielden ieder aan een langen kant van het blok, en stieten flink hard met hun vrijwel horizontale stampers tegen den

(Blz. 113.)

(Blz. 120.)

(Blz. 121.)

(Blz. 120.)

(Blz. 112.)

(Blz. 115.)

(Blz. 117.)

(Blz. 120.)

(Blz. 121.)

(Blz. 120.)

(Blz. 122).

(Blz. 118.)

buitenwand daarvan. (Vgl. de stampwijze van de Midden-Javasche toendoeng. ,,Dj." V, 39.) Den naam hebben we al, vóór in ons vorige hoofdstukje, uit Kiliaan's W.b. overgenomen, naast zijn afleiding, die echter geen duidelijk verband legt; immers lijkt met de hand wegscheppen van rijstkorrels feitelijk niets op dit forsche stooten tegen 's bloks zijwand. Wat is hier het verbindende derde begrip??

Van een andere belangrijke hoofdstem, de ,,djembloeng", staat de naam ook al, en wel als klanknabootsing voor een rijstblokgeluid, geregistreerd. Het was de partij van de leidster, voorzangster. Deze speelde grootendeels onbeduidende en lichte (syncopische) tikken, met den verticalen stamper tegen den korten buitenkant, het massieve einde van het blok slaande; ze zouden feitelijk tot de begeleiding gerekend moeten worden; maar daarnaast gaf ze enkele allergewichtigste, zware accenten op decideerende oogenblikken, waaronder sommige, die naar hun positie met gongslagen overeenkomen. Ze worden, met maximale kracht, en met den verticalen stamper in beide handen, bovenop het massieve eindstuk néérgestampt.

Een partij, die men allicht ook onder de begeleidingsstemmen, en dan bij de kerrep's zou hebben gerangschikt, indien ze niet één moment een andere functie had, is de keṭṭèk; — welke naam geklop of getik of iets dergelijks beduidt. (,,Keṭṭak-keṭṭèk" bootst het tikken met een hamertje of zooiets na, is dus ongeveer ons ,,tikke-takke", maar wordt vermoedelijk niet van een klok gebruikt.) De slagwijze kwam overeen met die van de koṭak rangrang No. 3, die zeer geschikt is om, al naar de energie van den aanslag, zwakke, of ook zeer sterke, geluiden te geven. Op een critiek moment kan ze dus, deels aan de djembloeng, deels aan de titelpartij, aanmerkelijk veel kracht bijzetten.

De laatstgenoemde, de ḍhoemprèt dus, zou op haar beurt voor een nogal vage, maar coloristisch verlevendigende stem kunnen gelden, indien daar niet ware haar actie op een of twee hoogtepunten. Het feit, dat de speelster in quaestie twéé stampers hanteerde, en de manier waarop ze die hield en gebruikte, — beide lagen met hun ééne uiteinde, (zeg: hun kop) op het blok, en met hun andere (hun staart) op den grond, — deed de partij op een Bândâwâsâsche ,,salpè'" lijken. Maar niet met den kop van beide, doch alleen met dien van den rechter tikte ze voor haar eenen slagvariant op dat blok. En voor den anderen (aangeduid door tweestelige noten) sloeg ze niet zoozeer de twee koppen tegen elkaar, alswel den rechter tegen den linker.

Om daar nog even op terug te komen: Door de wijze van liggen en slaan waren de koṭak kerrep's van dit stuk feitelijk halve salpè' 's.



Onze kladnotatie van ,, Ḍhoemprèt" was niet heel volledig. Vandaar ettelijke vraagteekens. De voorlaatste phrase van de bovenaan genoteerde instrumentale stem ontbrak in het klad; zijn plaats was daar opengelaten. Naar alle waarschijnlijkheid beduidde dit, dat ze diende ingevuld te worden naar analogie van de 2de. — Van de 3de en de 7de phrase der andere kdj.-stem herinneren we ons het

wegvallen van de beginkwart feitelijk niet. Maar dit zal wel ruimte willen scheppen voor het sforzatoaccent ééne kwart later. — Van de titelpartij kunnen we ons niet meer te binnen brengen, of ze zich wel factisch twéé maal die escapade in achtsten-met-een-stip veroorloofde. Toch heeft dat de logica vóór zich en staat er den eersten keer tenminste wel een aanduiding van in onze kladjes. De tusschen haakjes gezette noten beteekenen, dat de titelpartij, waar ze begeleidde, soms half zoo veel noten speelde als op andere dagen. — Trouwens, we hebben volstrekt niet in alle stukken alle stemmen in hun rijksten vorm; onder invloed van het vele herhalen lieten sommige speelsters hun partijen wel wat versimpelen.

Dat lastige moment in de ḍhoemprètpartij, die 7de (of 3de) maat, kan men zich het beste begrijpen door zich voor te stellen dat de laatste noot de éérste, en dan vóór de maatstreep gelegen ware, dus door het heele phrasetje „auftaktig" te hooren, (wat gemakkelijker wordt wanneer men het herhaald denkt). De 6 slagen ervan komen dan 2-3-3-3-2 zestienden uitéén te liggen, en de 3 zestienden die er dan nog aan de maat ontbreken representeeren de spatie nà het motief. [35a])

Daar het echter de vraag is, of, ook voor het overige, iedereen uit het vorenstaande tafereel de teekening, de melodie-van-rhythmen dezer rijstblokmuziek, accompagnement bij het vocale deuntje, aflezen kan, zullen we nog een samenvatting geven. Het hoogst, op twéé niveaux, staat daarin weer, wat de kodjhoerāns spelen; ééne lijn lager de accenten die de djembloeng aanbrengt; dààronder het quasi-geroffel dat den naam van het stuk motiveert, en welks noten afkomstig zijn deels van de ḍhoemprèt zèlf, (op één moment nog ondersteund door de keṭṭèk), deels vooral uit de begeleidingsstemmen. Immers die ḍhoemprètpartij zèlf, alléén, roffelt volstrekt niet. Ze veroorzaakt dat effect uitsluitend door, met haar vele distanties van 1½ achtsten lengte, onderscheiden slagen tusschen de gewone, op volle achtsten vallende, in te schuiven.

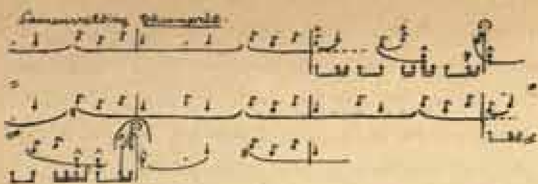
Men ziet, het zijn weer, juist als bij de spleettrommuziek, nogal heel intricate relaties. En we zouden werkelijk weleens willen weten, hoe de ontwerper, vinder van zoo'n stampdeun, — het te bereiken totale effect in zichzelf gehoord hebbende, — dit nu ook kreeg uitgevoerd, de slagen over de partijen zijner medewerkers verdeelde.

Het laat zich óók wel denken, dat zulke rijstblokstukken ontstaan zijn uit een aanvankelijk improviseeren in gemeenschap, zoodat er aan een bepaalde deun niet één, maar onderscheiden componisten, samenstellers, zijn te pas gekomen [35b]). Maar onderlinge vertandingen tusschen verschillende stemmen, als waardoor hier pas het titelmotief van het bewuste stuk gecreëerd wordt, maken zulk een genese voor gevallen als deze toch weinig waarschijnlijk. (Nog minder waarschijnlijk is zulk een generatie à l'improviste voor de spleettromorchestmuziek, waar immers het geheel van melodie of thema — verdeeld over twee spelers —, met zwaluwstaarten, gecompliceerde voegen, in elkaar zit).

Opgemerkt moet nog worden, dat de leidster, djembloengspeelster, met haar heftige accent dat de gongplaatsen markeert, en waar die venijnige zestiendevoorslag van de 1ste kodjhoerān vóórkomt, een ideetje te laat placht te zijn. Stellig niet per-ongeluk; doch: bij-instinct. Immers gaf dat een gevoel van ademstokken, en daarna dòòrademen, „aufatmen", en maakte dat accent dus wonderlijk pathetisch.

35a) Voor de cliché's in dit hoofdstukje gebruike men een vergrootglas.

35b) Men zie in dit verband vooral ook de ideeën van dr. Lachmann over het ontstaan der meerstemmigheid. („Kongr.ber. der Beethoven-Zentenarfeier"! 1927.)



Als het tweede der Sokalèllasche stampstukken zullen we behandelen „Ḍang-ganḍoeng".

Daar we oorspronkelijk „Ḍoeng-genḍoeng" als titel voor een der Soemenepsche gamelanstukken genoteerd hadden, dachten we nu allereerst aan een verband dààrmee. Dat bleek echter „Ḍoeng-enḍoeng" te moeten heeten (zie ons Kapittel IV), en dus niet met „ghenḍhoengan", signaalblok, of „genḍong" zekere trom, samen te hangen. [35c]) Het zal direct van de onomatopee „ḍ(h)oeng" komen, en dus eer verwant wezen aan de klanknabootsende termen voor zingen zonder woorden, als daar zijn: „enḍang-enḍing" of „aḍang-ḍing", (Jav. „ḍengḍong"), welk neuriën men volgens Kiliaan als volgt doet: „ḍang-enḍing-ḍi-ngo-ḍa-ḍing" enz., (en in het Javaansch „aninong-aninaning — aninning-aninanoeng"). Elders geeft hij nog de Madoereesche varianten „aḍoeḍang-aḍoeḍang-ḍoeḍing", „aḍoeḍang-aḍing-aḍoeḍang" „ḍoerang-ḍoerang ḍoeḍang-ḍoeḍing ḍoerang-ḍoering".

De naam „ḍang-ganḍoeng" (beter („Ḍhăngghănḍoeng"?) echter, schijnt, zooals we nader bemerkten, van Javaanschen oorsprong en identiek met dien van zeker, voor een aantal jaren populair, Javaansch straatdeuntje „Goenḍang-ganḍoeng", er een afkorting van te zijn. Die naam is tevens de aanhef van den tekst daarvan, en heeft natuurlijk de kracht van een spelen met klanken, zonder dat hij daarom nog bepaaldelijk uit zulke neuriesyllaben hoeft te zijn samengesteld. Een eenigszins begrijpelijke zin valt er niet aan te hechten, al zijn er wel Javaansche woorden, die er gelijkenis mee vertoonen, en dus bij het hooren van die beginklanken allicht in den geest van zanger of hoorder meeresonneeren. („Gonḍang": keelgat; zekere boom; — „(n)go(e)nḍang": stooten met den kop; — „genḍoeng" bootst een bepaald kenḍanggeluid na; mogelijk is overigens de lettergreepcombinatie „goenḍang-ganḍoeng" als naam van een Oost-javasche genḍing al ouder.)

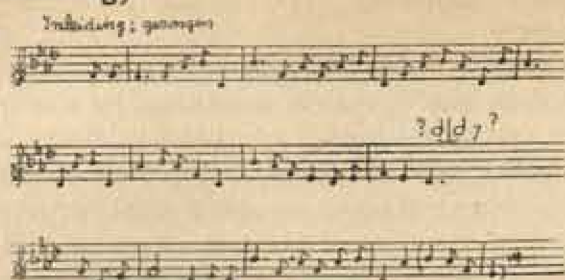
Volgens een Javaansch zegsman zou het tekstje een pariqan, zinspeling op een rijwiel behelzen, dat vergeleken wordt bij een locomotief, en de beenen bij raderen opzij: „Goenḍang ganḍoeng — 'rétå api rodå lamboeng."

We hebben er geen Madoereesche woorden van genoteerd en ook niet de wijs zooals die te Sokalèlla werd gezongen. Maar R. P. Brotoamiprodjo [35d]) tikte ons Ḍang-ganḍoeng als gamelanthema voor, waarvan echter de inleiding moet gezongen worden. We reproduceeren, wat we ervan hebben, zonder verder moeite te doen om een verband met dat rijstblokaccompagnement te leggen; daarvoor is die Pamekasansche lezing trouwens ook te onzeker. Op de plaats met die vraagteekens bijvoorbeeld is iets niet in orde. We namen aan, dat daar die eene noot te kort werd aangehouden, — gelijk ook niet onwaarschijnlijk is, dat gebeuren zal, wanneer iemand, gewend dien (hypothetischen) stilstand in het thema door de begeleiding zijner medespelers te hooren bedekken, dat thema onbegeleid moet spelen. Een zekere lammigheid vertoont de vorm, zooals we dien veronderstellen, inderdaad. Wil men aannemen dat de quaestieuze noot integendeel te lang is en maar één achtste duren moet, — wat zeker een veel bondiger, aardiger effect geeft, — dan zou de tweede phrase

35c) Tenzij de naam feitelijk „Ḍong-genḍong" is.

35d) Daar het Madoereesch de Javaansche å-klank zelf niet bezit, is het aan Madoereezen minder kwalijk te nemen, dat ze in gevallen als deze de a van het Javaansche schrift door o weergeven. Namen van Madoereezen hebben dus ook wij gemeenlijk met o's geschreven, ons echter vermoedelijk daarmee wel nu en dan vergist.

maar drie maten moeten hebben inplaats van vier. Anders correspondeert de derde phrase niet behoorlijk met de eerste (de inleiding).



Van hetgeen de 10 Sokalèllasche stampsters speelden ter begeleiding van het „Dang-gandoeng"-deuntje, zouden we 6 (of 7) partijen willen brengen tot de accompagneerende (fondwevende) stemmen in engeren zin. Daaronder hadden er dan weer twee elk een successie van tikken, die men compres, kerrep, mocht noemen, want die in het gemeen slechts éēne kwart van elkander af lagen. Onderling waren die beide partijen ook weer een achtste ten opzichte van elkander verschoven, dus deden ze samen een vrijwel continue reeks met spaties van een achtste ontstaan. Echter valt op te merken, dat in iedere maat de éérste der achtsten wegbleef. Immers de koṭak kerrep, wie deze slag zou hebben aangegaan, sloeg alleen op den 2den, 3den en 4den tel. Ook was de manier van slaan dezer kerrep's in dit geval anders dan in „Dhoemprèt". Ze werkten nu niet met een quasi-horizontalen, en op het blok steunenden stamper, maar sloegen gewoon ieder hun verticalen stamper door een horizontale beweging tegen een langen binnenkant.

Van de kalme begeleidingsstemmen, zeg: „de rangrang's", gaf één koṭak-rangrang slagen op iederen 1sten en iederen 3den tel. Ook deze speelster hanteerde een verticalen stamper en raakte een langen binnenkant, maar ze gaf hem na elken horizontalen slag naar zich toe, nog een kleine zijdelingsche beweging, wreef hem als het ware even langs dien binnenwand. Wellicht om een terugspringen en natrillen uit te lokken; maar het effect was in ieder geval maar gering, nauwelijks hoorbaar. (Zie ook hierachter sub „Toektoeghăn".)

Van al de drie overige rangrang-partijen zal men opgeteekend vinden, dat ze sloegen op iederen 2den en 4den tel. Unisono dus. Geheel juist is dat niet overigens. Want van de tweede koṭak-rangrang — weer met verticalen stamper horizontaal slaande, maar zeer zacht — hebben we aangeteekend, dat ze op andere dagen interessantere dingen liet hooren, en zelfs soms min of meer phantaseerde.

De derde koṭak-rangrang — zelfde slagwijze, maar hard, zwaaiende, pètsende — kon ook wel variante dingen spelen; of wel b.v. alléén op de 3de tellen slaan.

De laatste stem van de rangrang-groep werd „keṭṭèk-rangrang" genoemd; ze vertoonde een slagwijze als de „keṭṭèk" in het vorige stuk; de stok werd dus met twee handen plat néérgepetst op het massieve eind van het blok. Ze sloeg ook niet altijd alléén de even tellen, maar b.v. óók wel eens alle tellen, of constant den 2den en 4den tel, dan wel mengde daar soms maten met alleen slagen op den 3den en 4den bij in.

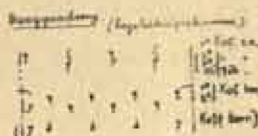
Gelijk we al aanduidden, zou men nog een 7de stem tot de accompagneerende kunnen rekenen. Maar dan tot de kerrepgroep. Immers (afgezien van momenteele varianten of kleine phantasieën als aangeduid in de juist besproken partijen), placht deze, genaamd „keṭṭèk-kerrep", steeds en uitsluitend op iedere 1ne, 2je en 3je te slaan, met één, kleine maar constante, afwijking tegen het slot. Het is om die afwijking, dat we de stem bij de hoofdpartijen genoteerd hebben, daar ze dus even ingrijpt in de finale complicatie. Maar om haar totale karakter hebben we haar toch ook aan de begeleidingsgroep toegevoegd.

De speelster slaat weer de, horizontaal met beide handen vastgehouden, stamper door een beweging in verticalen zin,

plat néér; maar nu op den rand. Het ziet er dus naar uit alsof men van de slagwijze: horizontalen dan wel verticalen stamper, het criterium tusschen keṭṭèk en koṭak wil maken. (Maar dan had in het vorige stuk b.v. die eene (derde) koṭak-rangrang óók keṭṭèk-rangrang moeten heeten.)

Daar de onderhavige stem, de keṭṭèk-kerrep, nalaat, óók een slag op 4re te geven, en dus de laatste achtste van de maat betrekkelijk blanco blijft, treedt ze in zekere tegenstelling tot die eene koṭak-kerrep, die immers naliet op den 1sten tel te slaan, en dus de éérste achtste van de maat relatief leeg liet.

Uit een en ander ziet men, hoe, al moge de achtergrond, de grondverf van het stamptafereel, bij dit stuk coloristisch wat minder gedifferentiëerd zijn dan bij het vorige, (door het ontbreken van die halve salpè'stemmen namelijk), er toch goed voor gezorgd is, dat dat fond niet al te homogeen, te ongeschakeerd zou worden.



Overigens introduceert een der drie resteerende, der hoofd-stemmen dus, een nieuwe nuance. Immers deze, de korbhi, de moer, stampt constant sterk in de holling van het blok. Weliswaar geeft ze in alle maten hetzelfde te hooren, maar dat doet ze veel te luidkeels en wat ze beweert is ook te sprekend, te karakteristiek, om haar een begeleidende partij te achten. Eer zou men haar bij een obstinate bas kunnen vergelijken. Haar maatmotief bestaat uit een noot van anderhalve, een van één, en weer een van anderhalve kwart, en begint steeds een achtste nà de maatstreep.

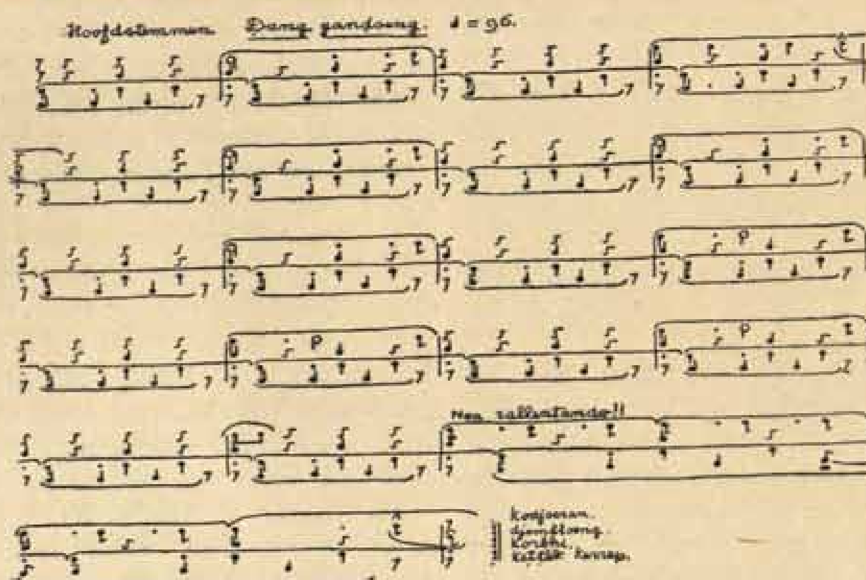
De djembloeng heeft dezelfde slagwijzen als in het vorige stuk; gemeenlijk lichte begeleidingsslagen, met verticalen stamper horizontaal tegen een korten buitenkant aan geslagen, en enkele, — twéé, — vehemente stampen op het massieve eind van het blok.

De distributie dier accenten is eigenaardig.

Het heele stuk heeft n.l. 5 zinsneden (à 4 maten): hiervan vertoonen de éérste en de lààtste dat nadrukkelijke besluit. Maar daardoor komt het, dat, wanneer het stuk eenmaal op gang is, het slotaccent, en het relatief initieërende, vlak naast elkaar, (d.w.z. maar ééne phrase van elkander af), komen te liggen, zoodat het is alsof het stuk zichzelf in den staart bijt, zich sluit tot een ring waarvan men den lasch niet meer hoort. — Een normale inleiding, kabidhăn, vormt die eerste phrase niet, want dan zou ze niet voor elken rondgang, doch alleen vooraan voor het geheél moeten staan.

De laatst te bespreken partij is de, ééne, kodjhoerăn, weer horizontaal en krachtig gestampt tegen een langen buitenwand. Het bleek betrekkelijk de gemouvementeerdste stem. Behalve kort voor het slot slaat ze steeds beurtelings eene maat niet, en eene wel, en dan altijd een stoot op iedere éérste, en op iedere lààtste achtste van de maat. — Het is dus, alsof ten haren faveure juist die achtsten in de accompagnementsstemmen nagenoeg léég zijn gelaten. Daar tusschen-in geeft ze soms géén, soms ook één stoot. Alleen in de vierde maat, die van het valsche slot, twéé. Dat maakt dat daar ter plaatse een betrekkelijke drukte, opeenhooping, condensatie van slagen ontstaat, waardoor dat moment te meer op het echte slot gaat lijken. — Ter statueering van dit laatste echter, verwekt ze, na eene maat tevoren gewaarschuwd te hebben, een nog veel levendiger gedrang. En wel, doordat ze, evenals de ḍhoemprèt deed in het vorige stuk, aan veel slagen een „duur" van 1½ achtste geeft, en dus weer, samen met die andere partijen, figuren in zestienden creëert. De bewuste plaats lijkt overigens niet alleen op het getamboer

uit die Soldatenmuziek, maar doet even denken aan de normale signalen van de inlandsche trom, kendang, ter aankondiging van het slot, (waar dan echter geen herhalingen meer op volgen). We hebben die laatste twee maten, voor de duidelijkheid, dubbel zoo ver uiteen geschreven als de rest. Men late zich daardoor niet tot een trager tempo verlokken.





Van „L a j a n g a n" zullen we zoostraks allereerst de samenvatting geven, dat men een overzicht krijgt. Want voor rijstblokmuziek had het stuk een tamelijk samengestelde constructie.

Het begon met een gezongen phrase van de voorstampster. Die phrase, onbegeleid aangeheven, werd na de eerste twee of drie syllaben opgevangen en verder ondersteund door begeleidend gestamp. De lichte slagen, naar men gezien heeft meestal een geschakeerden, maar ononderbroken achtergrond vormende, zijn nu slechts aangeduid. Zoo schijnt de begeleiding aanvankelijk nauwelijks uit méér te bestaan, dan, tendeele zeer hevige, zware accenten. Bij een tekst als die Maleische: van de verlatene, wier kind dood, en wier man zoek is, zijn die accenten dan niet zonder een expressie van tragiek. (Maar er worden evengoed vrij onverschillige pantoens op deze wijs gezongen.)

Daarna, als tweede zinsnede van de muzikale strophe, komt er een gestampte phrase van vier maten, — (haar eerste en haar derde maatmotief zijn onderling gelijk, zooöok haar tweede en haar vierde, en beide onderscheiden motieven verschillen bovendien alleen maar de verschuiving van één enkele noot), — terwijl nu ook het kóór zingt. De derde phrase is vervolgens identiek met die tweede; wat het stampen aangaat tenminste. (De koormelodie hebben we, bij gebrek aan genoegzamen tijd, niet kunnen noteeren, en we herinneren ons ook niet haar ontwikkeling, noch haar verhouding tot den soloaanhef.) De vierde is een wijziging van de tweede.

Onze aanteekeningen en schetsen geven geen voldoende zekerheid omtrent het alternatief, dat men in de samenvatting vindt aangeduid door de vierkante gestippelde haken en de vraagteekens. Dat element daar, feitelijk een rekking, een inschakeling van een overtollig maat-

motief, zou ten doel hebben, de totale strophe af te ronden, die dreigde ééne maat te kort te worden, doordat de gezongen beginphrase er feitelijk een te min heeft, met haar twéède maat begint. Maar het is ook zeer wel mogelijk, dat die aanvulling bereikt wordt door eenvoudig een rust in te schakelen na de vierde phrase. Daar pleit zelfs voor, dat we ons een duidelijke spatie vóór het opnieuw inzetten meenen te herinneren, een moment van twijfel, of ze het stuk staakten, danwel eenvoudig de strophe gingen herhalen. Een orgelpunt op het finale accent, hoewel denkbaar, lijkt ons onvoldoende om dat effect te geven.

We hebben vroeger („Dj." V. 39) eens geschreven, dat de rijstblokmuziek naar haar aard géén werkelijke inleiding, boekå, (kabidhăn), kende, want dat een van de speelsters, — als er een eigenlijk thema is, de speelster dàårvan — zoomaar begint, en de anderen dan naar het hun past invallen.

Maar die redeneering schijnt ons nu minder juist. Immers geldt de zoo juist gegeven omschrijving ook vrijwel voor de traditioneele, ordelijke inleidingen der genḍings, gespeeld door den gamelan. Alleen zijn daarbij bepaalde conventies, regels, ontstaan. Wie, (de rebab, de bonang, de zangstem, — zeer zelden de gambang gångså), in aanmerking komt om bij deze of gene genḍing het spel met (een deel van) het thema te beginnen; welke instrumenten vervolgens mee instemmen, en welke er te wachten hebben tot een gongslag de inleiding heeft besloten.

In „Lajangan" mag men dien aanhef voor solozang niet met zoo'n gezongen boekaning genḍing gelijkstellen, daar hij niet aan de eerste volledige reproductie van de zich herhalende muzikale strophe voorafgaat, doch daar blijkbaar een deel van uitmaakt, en met iedere herhaling wéérkeert. Net als het geval was met die eerste phrase van „Danggaṇḍoeng", die ook elementen van overeenkomst met een inleiding had, (m.n. die stevige afsluiting).

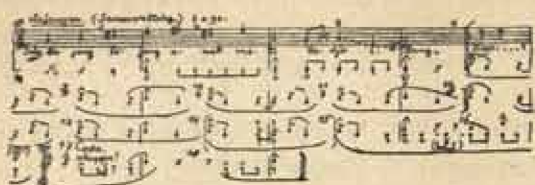
Hoe dit zij, welke formeele verschillen er ook bestaan, aesthetisch geeft in „Lajangan" dat ijle beginnen wel degelijk een effect van inleiding, introductie. Nadat die strophe met zijn solo- en koorzang een niet gering aantal keeren herhaald is, loopt het stuk nog niet dadelijk af, doch er komt nog een besluit voor rijstblok alléén, zonder zang. Men zou dit kunnen vergelijken met het optreden van een tweede deel bij veel van de gamelanstukken, gekenmerkt door een nieuw thema, anderen cantus firmus. (Zie in kap. IV het opgemerkte, naar aanleiding van de genḍhing „Bonḍèt", over „ongghă'ăn" en „moenggah".)

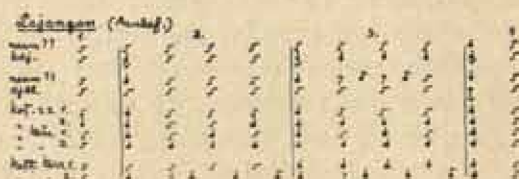
Maar dit nieuwe gedeelte blijft in „Lajangan", vergeleken bij de wèl ontwikkelde strophe van wat voorafgaat, zoo elementair of rudimentair, bestaande uit slechts één enkele, een aantal malen herhaalde, tweemaatsgroep, dat we er toch liever geen zelfstandig tweede deel in zien, maar een, kort en krachtig concludeerende, àfsluitende, coda. Hoe het overgaan naar die coda geregeld was, weten we niet. We vinden niets aangeteekend over een speciale aankondiging, waarschuwend signaal, door een der stampsters te geven. Ook schijnt het onwaarschijnlijk, dat het een of ander in den, naar ons voorkwam nogal vormeloozen, tekst als zoodanig dienen kon. Er zal aan dien overgang in onze notatie dus wel iets schelen of ontbreken. — De coda leek ons duidelijk sneller gespeeld dan de rest.

Van de namen der onderscheiden partijen zijn we bij dit stuk niet zoo heel zeker. We hebben ze namelijk niet door afvragen verkregen, doch ze uit slagwijze en karakter van iedere partij gededuceerd. Bovendien bleek, dat extra veel partijen, (vijf of zes van de tien), één en dezelfde slagwijze volgen, en wel de allergewoonste, namelijk die

waarbij een verticale stamper horizontaal tegen den binnenkant van het blok wordt geslagen. De twee keṭṭèk's vertoonden den typischen néérslaanden, horizontalen stamper; de kodjhoerăn de, even typische, horizontale stamperstooten; de djembloeng dezelfde vermenging van stooten en slaan als in de vorige stukken.

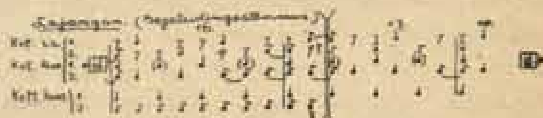
Misschien dat, door die vele gelijke slagwijzen, we in de coda ons wel met de identiteit van sommige partijen hebben vergist, een vervolg aan een andere speelster hebben toebedeeld, dan die het factisch uitvoerde.



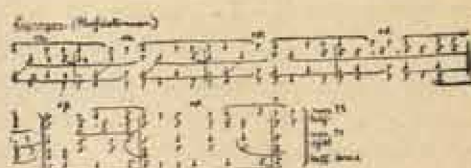


Men ziet, en zou het eventueel kunnen hooren, de — overigens eenvoudige — climax der aanhefphrase van Lajangan is subtiel overwogen, gedoseerd, zoowel in het gewicht der accenten als in de relatieve kracht der daartusschen liggende lichte begeleidingsnoten. Aan het eerste accent werken bijvoorbeeld 7 van de speelsters mee, aan het tweede 8; op het derde geven alle 10 een stoot of slag. Of het er nu 10, 8 of 7 zijn, volkomen gelijk vallen die stooten en slagen natuurlijk nooit. Zoo ontstaat dan dat effectvolle ,,rollen", als van massale salvo's.

Het hoofdgedeelte van Lajangan heeft, wat de onthematische begeleidingsstemmen aangaat, niets bizonders. Er schijnt alleen voor gezorgd, dat de quantiteit geluid, op de lichte, zwakke achtsten vallende, en van deze stemmen afkomstig, vooral niet geringer was dan de metrisch sterkere momenten kregen. Eén der koṭak's kerrep gaf duidelijk om beurten een flinken, en een flauwen slag; (de laatste staan tusschen haakjes). Eene keṭṭèkstem hebben we in de coda tot de meer thematische, maar daarvóór tot de zuivere accompagnementsstemmen gerekend.



Bij de thematische stemmen was er in het hoofddeel eene, die tot de kodjhoerăn, (ongerekend de gebruikelijke slotescapade daarvan), in een imitatorische verhouding stond. Misschien had dit eigenlijk de twééde kodjhoerăn moeten zijn, maar ze werd gewóón geslagen. Ze nam echter géén deel aan wat ons de eigenlijke rhythmenmelodie leek, gelijk men die in de samenvatting heeft geschetst gevonden. De partij, die er naast de kodjhoerăn wel deel aan had, en die we bovenaan noteeren, bezigde mogelijk van die gewone slagwijze den variant met de krachtigere, meer zwaaiende slagbeweging, (tegen den korten binnenkant).



Het laatste onzer Sokalèllasche rijstblokstukken, — althans stukken met rijstblokbegeleiding, maar de zangwijs hebben we wéér niet, — heet ,,Toekṭoeghăn". Die naam komt blijkbaar van een onomatopee ,,ṭoek-ṭoek". In het Javaansch beduidt ,,ṭoeq" of ,,ṭoeqṭoeq" een geklop, een doffen slag of stoot; daarnaast: ,,ṭaq", ,,ṭek", ,,ṭèq", ,,ṭoq", en ,,ṭoeq" klopgeluiden in verschillende graden van helderheid. — Het Madoereesche ,,ṭoek" zou blijkens

Kiliaans W.b. een meer gespecialiseerde beteekenis hebben; men zou met die interjectie te Bangk. (en te Pamekas.) kippen roepen, — daarvoor (te Pamek. en) te Soemen. echter „kir" gebruiken. Om kuikens te lokken roept men volgens K. (te Pamek. en) te Bangk. „ṭik", — maar (te Pamek. en) te Soemen. juist „ṭoek".

Waar echter „ṭak", „ṭèk" „ṭek", en „ṭok" in het Madoereesch óók verschillende nuances van kloppen, tikken, slaan aanduiden, — van „ṭok" geeft Kiliaan op, dat het eigenlijk Javaansch is, en vermeldt als afleiding: „ṭokṭoghăn", naam van een kinderspel, waaraan tikken op de knie te pas komt, — zullen we ook voor ons „ṭoekṭoeghăn" wel niet bepaaldelijk aan dat lokken van kippen of kuikens hoeven te denken.

De constructie van het stuk is nogal eenvoudig, ook is er aan de gebezigde slagwijzen niet veel ongewoons. We tellen drie keṭṭèk's, (de langzame, wijde, slaat op een eind van het blok), een aantal koṭak's, één typische kodjhoerăn, een typische djembloeng; dan was er een korbhi, — weer gestampt in de holte —, en eindelijk nog een ongewone slagnuance, waarbij een verticale stamper niet zoozeer horizontaal tegen een binnenwand werd geslagen alswel daar zijdelings-horizontaal trillende langs werd geaaid. Voor het procédé vinden we in onze notities den naam „sandoer" (of sanḍoer?), maar begrijpen dien volstrekt niet; immers beduidt dat woord bij ons weten ànders een eigenaardig zing-spel van Oost-Madoera. Kan het niet misschien „sanḍoeng" moeten wezen, dat Kiliaan schijnt te kennen met de beteekenis van: aanstooten met de voet? (Inzake dien aanslag ook hiervoren „Ḍanggandoeng" te vergelijken.)

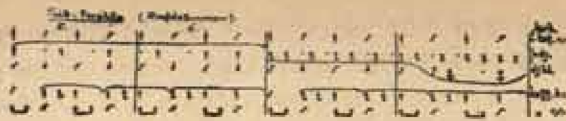
Feitelijk telt „Ṭoekṭoeghăn" maar een enkele tweemaatsgroep, die echter drie maal ongewijzigd herhaald wordt, en daarna éénmaal met veranderingen in kodjhoerăn en djembloeng, zoodat het geheel 8 maten lang is.



In het complex der min-of-meer thematische stemmen betrekken we er ook, die men opzichzelf allicht tot de begeleidende achtergrondsstemmen zou willen brengen; want ze geven eenvoudig geregeld een slag of tik om de 2 tellen, en vertoonen dus het karakter van een rangrangstem. Ze verleenen aan hun partij echter curieus veel nadruk, spelen die gedrieën unisono, — één met den gebruikelijken koṭakslag, maar vermoedelijk in den zwaaienden variant en dus nogal krachtig; één met die alreeds o[illegible]schreven nieuwe, trillende, aparte slagwijze; en één met zware stampen in de holling. Zoo kan het niet missen of ze leveren mee het materiaal voor de quasi-melodische lijn-van-rhythmen, gelijk we dien hebben genoteerd. De keṭṭèkstemmen zijn in dit geval geen volstrekt neutrale begeleidingsstemmen doch vertoonen nog min of meer motivische teekening. D.w.z. bij de eene keṭṭèkkerrep bepaalt dit er zich toe, dat ze aan het begin van haar 1ste, haar 2de en haar 3de tweemaatsgroep één van haar gewone nooten weglaat, maar bij de 4de niet. — De àndere keṭṭèk-kerrep pleegt het stuk, quasi-inleidend, te openen.

De nadrukkelijkheid dier drievoudig bezette partij maakt, dat men de slagen ervan onfeilbaar hoort als zware maatdeelen. En daardoor komt het, dat de twee finale stampen van de djembloeng op betrekkelijk lichte momenten schijnen te vallen, en er, tegen de gewoonte, géén als eindgong fungeert.





En hiermede zijn we gekomen aan het eind onzer aanteekeningen en beschouwingen over de rijstblokmuziek bij de Madoereezen. Alleen hebben we nog enkele namen van stukken te noemen, die ze daar te Sokalèlla ook nog konden spelen. Te weten:

,,Lahé''. Dat is een (Javaansche) uitroep van droefenis. ,,Ach! helaas!'' Het Madoereesche aequivalent ,,laé'', ,,élaé-laé'', — zonder hoorbare h —, leidt bij het zingen vaak den tekst in, of dient als eenige tekst, maar drukt geen droefheid uit.

,,Dongdem''. Dit zal allicht juister ,,ḍ(h)ongḍem'' moeten zijn en bedoelt mogelijk klanknabootsing. Voor ,,ḍem'' heeft Kiliaan, als gezegd: imitatie van een geweer- of kanonschot. — Het stuk had duidelijk twee deelen.

,,Rambă'' hebben we al genoemd en verklaard in het voorbijgaan.

,,Krètèk'' (karètèk): het knappen van iets dat vuur vat, ook ,,karètèp''. Hiernaast ,,karotok'' of ,,karotop'', geknetter van iets in brand; ,,karatak'' knappen van zwermers of voetzoekers. — Dit stuk had een quasi-dramatischen aanhef, door het koor gezongen op: Nong, — nong, — nong.

,,Tadjoeng pèra'''; tadjoeng is gelijk aan tandjoeng, dus: kaap; de tweede helft zal correspondeeren met het Javaansche en Maleische woord voor zilver, het geheel is een aardrijkskundige benaming, duidt den haven van Soerabaja aan. (In het Madoereesch heet zilver niet slechts pèra' doch wordt ook salaka(h) genoemd).

,,Rang-aring'' (?). Dit hebben we in ons VIde en XIde chapitertje alreeds als naam voor een muziekstukje aangetroffen. Jav. aring, Mad. (Bangk.) arèng, beteekent, getroost, op zijn gemak.

,,Gonggomino'', (?? Jav. gânggâ, kawiwoord o.a. voor water; minâ, als kawiwoord: visch; — de geheele combinatie schijnt ook de naam van een baṭiqpatroon te zijn; vgl. ,,Dj.'' VII, 219.)

XIV. Tabbhoeăn Mentja'.

Het ligt ertoe, dat we, over de muziek bij de Madoereezen schrijvende, ook met hun dansen te maken krijgen.

Het Madoereesche woord ,,ghămbhoe verklaart Kiliaan met: danser van krijgsdansen. Het Javaansche aequivalent ,,gamboeh'' staat in een ander woordenboek weergegeven als volgt: ,,benaming van een soort van Madoereesche dansers'' en de uitdrukking ,,beksâ gamboeh'' met: ,,een soort van krijgsdans.''

Dus moeten de Madoereesche dansers eigenàârdige, van de Javaansche wirèng onderscheidbare, krijgsdansen kennen. Of gekend hebben; want we weten niet, wàâr, bij welke gelegenheden, men ze kan te zien krijgen. En evenmin, welk genre van muziek, orchest, ze dient te begeleiden. De associatie met het Javaansche ,,beksâ'' doet wel allereerst aan een gamelan denken, maar dat bewijst niet veel.

Blijkens vermelding in Kiliaan is ook het vermaak dat de Javaan ,,oedjoeng'' ofwel ,,gitiqan'' noemt, den Madoereezen niet vreemd. ,,Maèn odjhoeng'' immers beduidt: ,,een spel, een soort duel waarbij men elkander rottanslagen toebrengt.'' Wijzelf hebben het niet geobserveerd van de Madoereezen maar indertijd wel van de Banjoewangische Javanen. (Zie ,,Dj.'' VI. 211, 212.) Naar onzen indruk behoort er eigenlijk géén muziek bij, al werd het factisch door gambang-angkloengs opgeluisterd. Voorts scheen ons, (o.a. door de betrekkelijk gróóte slapheid, het hevige doorzwiepen en meegeven van het gebruikte quasiwapen) de momenteele verdediger gedecideerd in het nadeel te zijn tegen-

over de partij wiens beurt het is om toe te slaan. Méér nog haast dan een behendigheids- of een werkelijk schermspel, kwam dat ,,gitiqan'' dus een pijnigingsspel te lijken, en de groote kunst ervan een stoïcijnsch, ja liefst lachend verbijten van de opgeloopen striemen en kneuzingen te zijn. Inzooverre nadert dit curieuze ,,vermaak'', dat echter zeer waarschijnlijk een dieperen, ouderen ondergrond (van beproeving bij mannenwijding?) heeft, tot het bekende kuitslaan of kuitschoppen, waarbij de twee partijen beurt om beurt gehéél lijdelijk blijven, tot de één het niet meer harden, verdulden kan, het opgeeft (en het spel verliest). — (,,Kuitschoppen'' zagen we óók daar bij de Oesingers in praktijk brengen.)

De edele krijgsdansen, (wirèng, en mogelijk ook ghămboe,) zijn het éëne uiterste eener reeks, — pijnlijke spelen, als gitiqan (en verwante), het andere. De eerste vereischen weliswaar groote, ja virtuoze techniek, maar die richt zich op de schoone sierlijkheid en expressie van den dans als zoodanig: het is er bij deze spiegelgevechten in het geheel niet om te doen, door behendigheid een treffen te verhinderen of forceeren, uitval en parade zijn volkomen irreëel. — Bij de láátstbedoelde spelen blijkt het treffen en de daardoor veroorzaakte pijn het wezenlijkst doel en ontbreekt de afweer totaal, of ze is vrijwel machteloos.

Tusschen de genoemde uitersten liggen de eigenlijke schermspelen, waarbij de techniek der spelers er geheel op gericht schijnt, door verrassende snelheid en behendigheid zelf den tegenstander — op onschadelijke wijze — te treffen, en, omgekeerd, zijn pogingen tot treffen te verijdelen.

Of, bij het gebruik van onschuldige wapens, — een stok, de hand, — buitendien somtijds óók nog een gevoelig ráákslaan nagestreefd wordt, weten we niet. Omtrent Banjoewangi, — we meenen dat het ook weer door Oesingers was, dat we dit spel daar zagen uitvoeren, — werd dit bepaaldelijk vermeden, het raken slechts àângeduid, al gebaarden de spelers overigens actief genoeg, maakten ze zelfs mimes van elkaar het wapen te zullen ontwringen.

Wanneer bij dit dansachtige schermen echter reëele, scherpe wapens gebezigd worden, dan beteekent het spel een geváárlijke aardigheid, daar de schermers hetzij elkander puur bij ongeluk werkelijk kunnen treffen, hetzij in hun opwinding een spelend geschermutsel soms in een reëel gevecht kunnen laten ontaarden.

Echter zullen hier te lande allicht alle dansen een religieuzen afkomst hebben; dan is het ook denkbaar, dat elkander wederzijds toe te brengen kwetsuren oorspronkelijk juist wèl tot het wezen der schermdansen hooren, (evenals de zelfverwondingen bij andere dansen). Hoe dit zij, op Madoera heeft de overheid de gevaarlijke, scherpe wapens, de kromme sabels, ,,peḍḍhăng'', de rechte ponjaards?, ,,tjowang''??, de venijnige messen, ,,pisau b(e)lati'', voor dit spel verboden. (Het kwam, zoo schijnt het, ook wel voor, dat beide spelers ieder een verschillend wapen hadden).

De vorm, waarin men ons den naam van het laatste der genoemde wapens opschreef, is Maleisch; Madoereesch zou het toḍi' laṭi, laddhing bălăṭi of eenvoudig: laṭi heeten. Hoezeer dat steekwapen, in de handen van zulk een opvliegend volk al te alert, het eigenlijke nationale wapentuig der Madoereezen wil lijken, doen die namen, — zie het Maleische ,,belati'' dat immers: Europeesch, Westersch, beduiden moet, — wel even twijfelen of zijn inheemsche origine geheel vaststaat.

Overigens geldt ,,(a)mentja' '': ,,al springend schermen met de handen of met een zwaard'', naar Kiliaan het omschrijft, — het simplex ,,pentjaq'', schermdans, vermeldt hij niet als Ma-

doereesch, — hoewel door de Javanen en de Madoereezen druk beoefend, voor Maleisch van oorsprong, traditie die we voor juist houden.

Kiliaan kent nog een aantal andere Madoereesche woorden met den zin van „schermen met de handen of zwaarden", n.l.: „(a)silat", „èla'" (B.), „ila'" (P., S.), „dhjilat"; (Jansz geeft het Jav. „sélat", „basélat" weer met: goochelen [35e]) of begoochelen). Wellicht dat hierbij, bij het Madoereesche silat, de muzikale begeleiding ontbreken, kan, en het dan in tegenstelling tot de schermdansen het eigenlijk gezegde schermen is. [35f])

Bedoelde begeleiding werd toen we den schermdans te Bangkalan zagen, geleverd door een, „tabbhoeăn mentja'", (of ook „bă'tabă'"?) genaamd en uit louter trommen bestaand orchestje. Dit is ook de reden, dat we het muziekje in quaestie juist hier inschakelen. Immers alle Madoereesche volksmuzieken, die we tot nu toe hebben behandeld, vereischten of slechts één enkel instrument, of wel een homogeen orchestje van gelijksoortige, en alleen in grootte onderscheiden instrumenten. Hier is er wat meer verschil, maar de instrumenten hooren toch alle tot ééne klasse: het zijn allemaal veltrommen.

Enwel drie: Eén djiḍoer; twéé pak-topok's [36]).

Laatstbedoelden naam vinden we niet in het woordenboek, maar die zal allicht wel klanknabootsend zijn. Het eene exemplaar, het kleinste, althans hoogstgestemde, (want het leek toevallig een beetje grooter van stuk), heet dan nader „p.-t. kènè'", het laagste „p.-t. radjă." Deze adjectieven worden ook wel vervangen door de aanduidingen „boeḍoe'" (?) en „korbhi": het „jong" en de „moer".

De onderhavige djiḍoer scheen ons zijn vorm te hebben ontleend aan een Westersche, gezegd: „Turksche", trom, al heeft die tegenwoordig geen touw- of riemspanning meer. Zij werd met een, van 'n omwikkelden kop voorzienen, slagstok bespeeld, (haar tweede vel blijft buiten spel), en gaf een diepen bonkenden slag.

De twee andere trommen zouden we niet, zooals Kiliaan s.v. ḍhoengḍhoeng schijnt te proponeeren, kleine beḍḍoe''s willen noemen; immers de beḍoeg, moskeetrom heeft in Java proper en op Madoera bij ons weten de Chineesche methode van velspanning, de vellen zijn

---

35e) Juister schijnt het Javaansche sélat te zijn: de vechtkunst in het algeméén; (behalve het schermen met de gewapende of met de bloote hand dus ook het worstelen e.d.), bestemd om zoonoodig te worden toegepast in ernst. Bij het aanleeren en beoefenen ervan — onder leiding van een goeroe — behooren ook zekere mântrâ's of ngèlmoes. Vandaar vermoedelijk Jansz' „goochelen."

35f) F. Esser „De feestelijkheden v. d. Oost-Javaan" („N. I. O. & N.", XI, 379) teekent nog aan: „In streken met een gemengde Javaansche-Madoereesche bevolking is het gebruikelijk, dat veeten door middel van een rotanstokje kunnen worden beslecht (z.g. selèttan)". Op blz. 376 vermeldt hij voorts „het z.g. „poekoelan" of de Jav. „zelfverdediging".

Wat „pentjaq" betreft, een recent krantenbericht schijnt te bevestigen, dat dit schermspel ook een voorbereiding tot ernstigen strijd kan zijn. Of het dan (in hoofdzaak) een werkelijke wapenoefening beduidt, danwel (vooral) een spiritueele (quasi-magische) vaardigmaking, weten we niet.

„Naar de Loc. van Inlandsche zijde verneemt, is te Semarang, onder leiding van zekeren Koesno, opgericht een zoogenaamde pentjak-vereeniging, waar men de Maleische vechtkunst beoefent.

„Op zichzelf is dit niets bizonders en we zouden er dan ook geen melding van maken, ware het niet, dat de leden bij hun toetreding een eed moeten afleggen en aanzitten aan een maaltijd met gebed, waarna het voedsel in witte doeken mede naar huis moet worden genomen, terwijl de bijeenkomsten plaatsvinden op Selasa Kliwon, en steeds op een andere plaats. Bij toetreding moet een bedrag van niet minder dan f 15 gestort worden, hetgeen naar het heet, bestemd is voor de feestmaaltijden. Dit alles geeft te denken en het brengt het feit in herinnering, dat de z.g. partij-Soediro op juist dezelfde wijze een aanvang nam, om ten slotte heel wat last te bezorgen." (S. H.).

36) Of ook wel „ḍhoengḍhoeng". Zie voor trommen noot 26. — Het was te Bangkalan, dat we dit orchestje observeerden.

vastgenageld. En deze trommen-hier, zoo groot als flinke keṇdangs, maar massiever, tonvormig en vrijwel symmetrisch, doordat de grootste breedte van het corpus, anders dan bij de keṇdangs, in het midden ligt, en de twee vellen ook ongeveer even groot zijn, — hebben een rotanspanning, (maar zonder de passanten, verschuifbare ringen om de spanning te regelen). [37])

Allebei hun vellen worden met de hand geslagen, en ze schelen bij iederen trom onderling ongeveer een kwart. Van het ,,jong'' gaf het rechter vel omtrent f' en het linker een toon tusschen bes' en b'. Van de ,,moer'' het linker vel een e' en het rechter een a'. (Maar aan welken kant de lage noot wordt genomen zal wel van des spelers willekeur afhangen: door eenvoudig omdraaien van de trom valt dat te veranderen.) De bastoon, die van de djiḍoer, klonk ons als een A.

We weten niet, of precies déze tonen gemeend waren en of hun combinatie werkelijk melodische bedoelingen weergaf. We denken eer, dat voor iedere kleine trom de twee vellen eenvoudig een duidelijk, sprekend, interval moeten schelen, en er zal bovendien een merkbaar verschil van ligging tusschen beide trommen moeten zijn, (in dit geval slechts circa een halve toon), de groote trom moet waarschijnlijk een willekeurig diep geluid, bijwijze van bas, geven. (Zooals immers ook de keṇdangvellen goed herkenbare, heldere, naar hun hoogte ondubbelzinnige tonen plegen te geven, echter niet op toontrappen van den gamelan waar ze bij behooren te worden gestemd.)

De spelers zeiden, nog wel andere stukken (voor hun orchestje?) te kennen; deze worden echter niet bij het schermen gebruikt; als begeleiding dààrvan diende alléén ,,Seroengḍajoeng''. Die naam lijkt ons Javaansch; ,,seroeng'' is: een omwindsel van doorntakken, dat een boom omgeeft en beschermt, (tegen vee?, tegen vruchtendieven?, klapperrotten?) — Madoereesch ,,serrong'' of ,,rombhen'', beteekent: de afsluiting van een weg door (doorn)takken. Als technische term is het echter zekere uitval bij dit schermspel, met recht vooruitstekenden, naar den vijand stootenden, elleboog. Maar wat de ,,ḍajoeng'', Mad. ,,ḍhădjoeng,'' roeispaan er mee heeft te maken, dat is minder gemakkelijk te zeggen. Is het misschien ook een schermstand of -beweging, die met roeien vergeleken wordt?

Bij de onderscheiden noten, slagen, duidt onze notatie ruwweg de slagwijzen aan. Een r beteekent: een slag nabij den rand, klank ongeveer, ,,bonk''. Een m: een slag midden op het vel; klank omtrent: ,,klets''. Een cijfer 1: een lichten slag, niet ver van het midden van het vel gegeven met maar één vinger; klank zooiets van ,,tik''. Een cijfer 2: een dergelijken slag maar met 2 vingers. Alle betrekkelijk zwakke geluiden zijn klein genoteerd.

De moertrom leidt het stuk in, dadelijk gevolgd door de djiḍoer; ze geeft aanvankelijk alléén haar hoofdzakelijke, en pas in de derde maat al haar slagen. Na circa 2½ maat valt ook de hoogste trom in: gedrieën spelen ze dan een zeer groot aantal malen voortdurend het

De naam in den tekst kan mogelijk samenhangen met tapok of kotap; iemand met de vlakke hand voor den mond of op het hoofd slaan.

37) Een werkelijk klein-formaat, jazelfs minimale beḍoeg, tonvormig, met genagelde vellen, en misschien 30 c.M. lang, blijkt te hooren tot den gamelan uit het Völkermuseum te Hamburg; men zie de afbeelding na blz. 466 van ,,De Muziek'' jg. I. Ze is gehangen aan den eenen eindknop van den gong-standaard. Sålåsche nijågå's stonden evengoed als wij van dit instrumentje te kijken, en kunnen óók niet schatten uit welken streek dat orchest afkomstig moet zijn. — Een oud beḍoegkarkas, in het museum te Sålå bewaard, toont dat zijn ,,nagels'' feitelijk ronde houten stoppen zonder punt zijn. Vermoedelijk worden de vellen nat aangebracht en spannen zichzelf bij het drogen. De gaten voor die stoppen zullen allicht vooraf zijn gemaakt. — Werkelijke, scherpe en veelkantige houten nagels vertoonde de éénvellige moskeetrom van Plèrèd in de Pasoendan.

eene, en zelfde maatmotief, dat we, van maatstreep tot maatstreep, verstonden als: ,,BOEM (klets) (bonk) klets KLETS bonk bonk bonk''. (Dit zijn allemaal achtsten. De tikken hebben we verwaarloosd).

Pas na geruimen tijd, gedurende welken de schermers elkander min-of-meer op een afstand bedreigen, komt er een omkeer in het trommuziekje. Die omslag gaat samen met het onmiddellijke contact, zeg: uitval en parade der twee tegenstanders, en wordt aangekondigd door enkele extra-tikken op het diepste vel van het diepste handtrommetje. Ze bestààt echter uit een rumoerig geweld, verwekt door de kleinste trom, wier speler circa anderhalve maat lang aldoor uit haar beide vellen klets- of plons-geluiden haalt. Een halve maat daarna keert ze terug tot de gewone orde van dingen, die door haar twee kameraden niet of nauwelijks is verlaten, en de eene normale maat wordt weer uit den treure herhaald tot aan een nieuw contact der schermers.

Wat we niet weten, dat is: of de leider van het orchestje, de bespeler van de moertrom, óók den schermdans-zelf leidt, en de dansers op een (verrassend?) moment door den omslag in het muziekje tot den aanval dwingt, òf dat hij daarentegen hen alleen observéért, en het signaal voor de verandering van de muziek geeft, wanneer hij ziet, dat



ze elkander gaan aanvallen. (Of is, mogelijk, het ààntal gewone maten tusschen twee momenten van contact toch gefixeerd?)

Orchestjes, samengesteld uit niets dan trommen, zijn zeker oud, maar kunnen nog weer sterk verschillende combinaties vertoonen. Die, welke uit alleen maar lijsttrommen, tamboerijnen, bestaan, — (overigens hebben laatstbedoelde in den archipel vaak meer het karakter van kommen-zonder-bodem) — en gemeenlijk voor de begeleiding van Islamitisch gebedsgezang bestemd zijn, kent men allicht. [38])

Op Madoera zullen zuivere tamboerijn-orchesten stellig ook voorkomen, maar

38) Men zie anders b.v. de ,,Terbang Salamat'', bestaande uit 4 tamboerijnen, bij J. & C. J. A. Kunst, ,,Dj.'' III,30. Desgelijks ter zelfder plaatse, bovenaan blz. 31b, een ,,Terbang''-orchest, dat omvat 4 tamboerijnen, plus een ander type van, tamelijk groote, éénvelstrom, een ,,djidor''; en, ook aldaar, de ,,Terbang Moemoeloedan'', een orchestje van 5 tamboerijnen, plus één groote éénvelstrom van bedoeld (cylinder)type genaamd ,,badjidor''. Dit zijn alle Soendasche orchestjes. Vaak heet weer een der tamboerijns: ,,indoeng'' en een andere: ,,anak''; dus moeder en kind.

Blijkens de beschrijving op blz. 250 ,,Dj.'', jg. I, schijnen die Soendasche tamboerijnen ongeveer het vermelde, van-onder-open-schotel-model te hebben, en hun vel gespannen te zijn door riemen(??) of rotanbanden(?) die het verbinden met een, bijmiddel van houten pluggen aangedreven, ring, liggende rondom het bodemeind van den schotel. — Een dergelijke bespanning komt ook bij Sumatraansche tamboerijnen voor, (zie S. Hagen, ,,Die Orang Kubu auf Sumatra''), alsmede op Borneo, (zie Snelleman in ,,Buiten'' 6 Sept. 1919).

Niet minder vaak komt het voor, dat het vel der tamboerijnen met ijzeren of koperen kopnagels gefixeerd is; zoowel bij de Midden-Javasche exemplaren als bij de Midden-Sumatrasche is dit het geval. Blijkt de spanning dan onvoldoende, dan klemt men een lossen rotan ring binnen tusschen lichaam en trommelvel. De Midden-Jav. exemplaren zijn werkelijk komvormig, de gewone Midden-Sumatrasche hebben als lichaam een eenvoudigen, slechts flauw-konischen, ring. — Zie voor de desbetreffende muziek verder nog Snelleman in ,,Midden-Sumatra'' III, 1,1, blz. 104. vv.

Op blz. 31 ,,Dj.'' III vermelden de hr. en mevr. Kunst als begeleiding voor het dansschermen als het in de Pasoendan gebeurt, een combinatie van 2 trommen, — (in dit geval kendangachtig) —, 1 kempoel en 1 tarompèt (schalmei). Zoodat het ensemble met

we hebben ze daar niet zien spelen, (vermoedelijk wèl gehóórd; 's avonds in de verte). — Is ze ook van het Javaansche model, de Madoereesche „terbhăng", „rabănna"; d.w.z.: komvormig en met genagelde vellen? We moeten er wel hebben gezien in een gemengd orchestje, (vgl. ons kapittel XVI), maar we konden ze toen niet observeeren van dichtbij.

Ter vergelijking moge hier nog aangeteekend worden, dat we in het Banjoewangische dezen schermdans (pentjaq) hoorden begeleiden door een combinatie van bronzen slagbekkens en veltrommen, n.l.: 1 kempoel, 1 meer kenong-, en 2 meer keṭoeq-achtige bekkentjes; en twee kenḍangs (van het rechte soort?). De trommen kregen deels hand-, deels stok-slagen, en het heele muziekje was metrisch gecompliceerder dan in het Madoereesche geval. Een condensatie, samenpakking der tromaccenten op de kritieke oogenblikken van het „gevecht", de aanvallen, was er evengoed als ginds.

XV. Tabbhoeăn Okol.

We hebben in het vorige hoofdstukje e.e.a. geschreven over verschillende vormen van, Madoereesche, of Javaansche, (danwel feitelijk Maleische), schermspelen en schermdansen. We dienen hier nu iets te zeggen over een eigenaardigen, Madoereeschen, worsteldans, welke vertooning „Okol" wordt genoemd. D.w.z. het eigenlijke worstelen (bij die of bij andere gelegenheid) schijnt „(a)kèkèt" te heeten. Daar Kiliaan een aparten term opgeeft voor „worstelen voor de grap, d.i. zonder elkander pijn te doen" [39]), en in het Javaansche „kèkèt" het begrip van „bijtende vasthouden, niet loslaten" moet zitten, kan het worstelen-in-ernst klaarblijkelijk geen makke vertooning zijn. We weten dààrover echter zoo goed als niets mee te deelen. Immers, (als bij inheemsche vertooningen niet zelden), duurde het verbazend lang eer de okoldansers au point kwamen, en we hadden den tijd niet, om het gehéél van het spel zich te laten afrollen. Ons zijn dus alleen de wijde vogelige armbewegingen van de elkaar bedreigende twee tegenstanders bijgebleven. Zoo ze elkander al van tijd tot tijd beetgrepen, elkaar vasthouden en werkelijk worstelen hebben we hen niet zien doen.

---

een melodieinstrument (en een metalen bastoontje) verrijkt is. — Te Batavia zagen we eens een, naar alle waarschijnlijkheid Soendaasch, orchestje, (de bijbehoorende vertooning, de danseres, de schermers, of wat het dan geweest mag zijn, scheen momenteel te ontbreken), bestaande uit een schalmei, drie trommen (en géén bekkens?): één groote tamboerijn, met contraring, wiggen en een fraaie rotan (?) bespanning; twéé kleine dogdog's, d.w.z cylindrische, relatief lange, eenvelstrommen, die dezelfde specifiek Indonesische spanwijze vertoonen; (alleen zit de tegenring nu, inplaats van nabij het open ondereind van de trom, niet-ver van het vel af, om het corpus). De gróóte Soendasche eenvelstrommen der missigits enz. plegen trouwens precies diezelfde eigenaardigheden te hebben.

Een ensemble van dergelijke samenstelling vonden we onlangs nog gephotographeerd in „Sport in Beeld en Actueel Wereldnieuws", (dd. 22 Oct. '27). De muzikanten leken ons geen Javanen. Waar het vermaak in quaestie, een rammengevecht, zich te Soerabaja afspeelde, zou men dus allicht aan Madoereezen denken. Maar het onderschrift vermeldde, dat die sport „vooral onder de Soendaneezen geliefd" is, en ook het orchestje herinnert eigenlijk méér aan Soendasche.

Bestaan doet het uit een schalmei, een kempoel, een tapsch verloopende?, kenḍang en dan zijn er nog twee spelers, die ieder twéé trommen hanteeren. Dit zouden goed éénvelstrommen van het dogdogtype kunnen zijn; bij het eene stel tenminste lijken de contraring, en de korte spankoorden daarheen, vrij duidelijk (we kennen van Madoera geen dergelijke trommen). Inelkgeval slaat ieder speler zijn éène trom met een stok, en zijn andere met de bloote hand. (De twee trommen van 'n stel staan of beide overeind, of de eene ligt en de tweede staat.) Dat van 'n trom één vel met de hand, en het andere met een stok wordt geslagen komt in dit land vrij veel voor. De functies dier twee trommelvellen zijn hier dan nu over twee instrumenten verdeeld. (Vergelijk aangaande een eenigszins analoog geval in Voor-Indië: Sachs, „M. I. I. & I." 1e ed., p. 69.)

39) N.l. „kèt-kèkèdhăn". Hiernaast ook nog „kol-okolan": geworstel, okolspel voor de grap.

Ook is ons photomateriaal niet volledig. Immers, buiten het orchestje, staan er alléén de twee worstelaars zelf op. Er moeten echter feitelijk nog twee secondanten zijn ook, en dan nog een scheidsrechter (,,bhăbhoet''?). Het begin van het spel behoort te wezen, dat een worstelaar (,,tokang okol'') tegenstanders oproept uit de menigte. De worstelaars, — de bekende, befaamde onder hen, vermoedelijk? —, schijnen phantasienamen aan te nemen, als ,,Sè Sèka''' (de Kiekendief), ,,Sè belloe'-lètjèn'', (de Gladde Zeeaal).

Okolpartijen plegen door de Madoereezen (o.a.?) gegeven te worden om droogte te bezweren. Er staat ons iets van bij, dat de Oost-Javanen daar (o.m.) schermspelen voor gebruiken. We vinden dit echter niet vermeld bij F. Esser, die schrijft: ,,Zagen we vroeger dat de Javaan bij langdurige droogte een slametan geeft met of zonder wajang- en tajoeban-partij, de Madoerees bedient zich van een instrument om regen te maken bestaande uit een ,,genţong'' en een ,,tèmpèh'' of rijstwan, waaraan geluiden worden ontlokt. [40])

Het orchestje, dat we te Bangkalan het okolspel hoorden begeleiden, was doodeenvoudig.

In ons vorige hoofdstukje, (slot), hebben we alreeds een uitsluitend veltrommen en losse, bekkenachtige bronzen slaginstrumenten omvattende combinatie aangetroffen, en wel een Oost-Javasche. Blijkens oude schrijvers, en de nieuwere, die oude tradities bewaren, moeten ensembles van niets dan membranophonen en zulke metallophonen [41]) als krijgsmuziek hier te lande oudtijds zeer gebruikelijk geweest zijn. (Men zie het addendum van noot 6c.)

Hier, bij dit, ongetwijfeld overoude, Madoereesche spel, waren er maar twee muzikanten; één met een veltrom, één met een kalènang (bonang), dus een speeltuig, dat als klankgevende elementen metalen ketels heeft. — Elders op Madoera (te Sampang?) schijnt men bij maèn okol geen apart orchestje te kennen, doch eenvoudig de kalènang en de ghendhăng van een (in zijn geheel aanwezigen?) gamelan te benutten, en daar dan nog verder ook een klein, gong-achtig, (bendéachtig?), slagbekken van te gebruiken, genaamd ,,goelgoel''. (Vgl. nt. 6c. add.)

Dat de kalènang-speler maar 3 van zijn 10 ketels gebruikte, hebben we al eerder, (op blz. 28), vermeld. Ook maakten we, — in onze paragraaph IIb, — den Lezer hierop attent: het Okolmotief is feitelijk identiek met het motief van de Sen-(n)ènan [42]), en voorts met dat van de (Jogjasche) réjogs, de ,,genḍing lokânântâ'', anders genaamd: ,,benḍé

---

40) ,,De feestelijkheden b.d. Oost-Jav.'', ,,N. I. O. & N''. XI, 376. ,,Genţong'', Jav. voor: groot aarden watervat; ,,tèmpèh'' Oost-Jav. voor Jav. ,,tampah''. — Representeeren ze wellicht successievelijk het water en den wind? — Andere huishoudelijke artikelen, bij magische ceremoniën gebruikt, heeft men vermeld gevonden in onze noot 32. Bij het Jogjasche Nini Ţowong slaat men met een ,,ilir'', vuurwaaier, op een ,,boejoeng'', groote aarden waterkruik. (Hazeu p. 44). Bij het Madioensche Nini Ţowok wordt er, (met de hand?) op een djoen (groote, nauwhalzige waterkruik) of op een bokor (metalen kom) geslagen (Hazeu p. 51). Te Kendal (Semarang) musiceert men op bokor en boejoeng. (H. p. 36). Inggris (,,Dj.'' I. 147) geeft van den Bagelènschen variant ,,Tjowongan'' op, dat die het verwekken van regen tot doel heeft. Vgl. voor regenmaken nog het Toradjasche geval in het begin van ons hoofdstukje VIII.

Bij een door de Madoereezen ,,sarto(h)'' genaamde, magische reiniging van ziekten e.d. heeft de naakte patiënt een rijststoommandje op het hoofd terwijl hij met water uit een kruik wordt overgoten. (P. & H.)

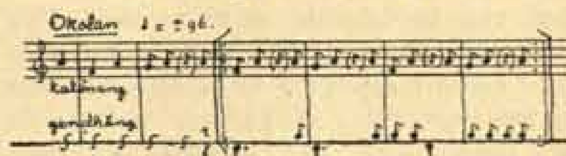
41) Maar ook voor vreedzamer gebruik, — niet voor oorlog dus, noch voor martiale dansen, — vindt men ze vermeld. Zoo heeft in het groote verzamelwerk over ,,Midden-Sumatra'' (III, 1,1, blz. 106?) Snelleman vastgelegd, dat daar ergens het naar de sawahs trekkende volk begeleid werd door een orchestje van twéé (hooge) slagbekkens (,,tjenong'' 's, in kwintstemming), en twéé trommen.

42) Een uit het Wânâgirische afkomstig réjogtroepje, hier te Sâlâ gehoord, werd begeleid door een muziekje met vier-tonig thema, dat niet aan benḍé's doch aan angkloengs was toebedeeld. — De verwantschap

réjog''. Het komt ons voor, dat het instrumentarium waar die Jogjasche koeḍa képang's door begeleid worden, een oorspronkelijker, ouder stadium representeert dan het Bangkalansche samenstel. Immers de drie losse kleine bekkens, bendé's, elk eenvoudig hangende aan de hand van zijn speler, zijn zeker mobieler, handzamer, (ofschoon dan méér muzikanten eischende), dan de, (slechts voor een klein deel gebruikte), bonang is. En het wijsje in quaestie moet ongetwijfeld oud genoeg zijn om zich den tijd te heugen, dat de vereeniging van ketelgongs tot groote, langrijige, instrumenten nog in het geheel niet was geschied.

Al kan men thans groote, zware bonangstellen e.d. in de ceremoniëele processies der Javaansche Hoven zien meedragen en bespelen, de oude militaire corpsen van slagmuziek moet men zich vermoedelijk toch veel mobieler denken, — de middelmatig-groote of groote bekkens door twee (of meer) mannen gepikoeld aan een bamboe, de kleine, met hun draagkoord hangende aan de hand der spelers, voorzoover die niet alle tot réjongachtige, b.v. haltervormige, en aan een band of riem om den hals der spelers gehangen stellen vereenigd waren. Het is dus slechts logisch, wanneer Rånggåwarsitå zeker raadselachtig militair slaginstrument nader kenmerkt als ,,hangend''. Zie noot 6c. — Bij het voorgaande is geen rekening gehouden met de mogelijkheid van het transport op wagens, gelijk dat bij de groote klokken of trommen der oude Chineesche legers moet zijn voorgekomen.

De vorm, dien de bonangspeler aan het bewuste thematje gaf, had niet veel bizonders. Men zou dezen kunnen beschouwen als ongeveer het midden te houden tusschen de stadia b) en c) van het ,,Senènnan''-muziekje. Er is een spoor van een inleiding. — De noten tusschen haakjes beduiden zwakke, onzelfstandige slagen. — We schijnen als naam voor het okoldeuntje ook nog ,,Sramahan''(?) gehoord te hebben.



De trompartij was nogal simplistisch. De linkerhand gaf platte, plettsende slagen op het groote tromvel, de rechter hanteerde een houten stok, haalde daarmee droge harde tikgeluiden uit het kleine.

De trom zelf is, naar men op de photo zien kan, een ietwat lompe en corpulente, maar toch ontwijfelbare kenḍang, die ook de typische spanningsregeling, met schuiven, passanten heeft. [42a])

XVI. Bruiloftsorchestje.—Bellen.

Er staat boven dit hoofdstukje geen inheemsche, Madoereesche naam, omdat we van de spelling niet zeker waren.

---

onderstrepende van antieke muziekjes als de, 4-tonige, tjåråbalèn; de, 3-tonige, sennènan; de, 2-tonige, koḍoq ngorèq; noemden we als verdere analogie de, 4?-tonige, doodsmuziek der Olo-Ngadjoe-dajaks. — Men zie noot 6d.—Achteraf vonden we nog de, eveneens bronzen, uit 4 bekkens geslagen, maar feitelijk 3-tonige, doodsmuziek van een anderen Dajakstam, en wel genoteerd door P. te Wechel, in het I. A. f. E. XXII alsvolgt: g', fis' ,g' ,a' ,g' ,fis' ,g' ,g, te herhalen in het oneindige. (,,Erinnerungen a.d. Ost- und West-Dussunländern.'') — Te vergelijken valt ook nog, wat Jhr. van Suchtelen opmerkt over de ,,mineur''-wijzen van Endeh op Flores (,,Endeh'', Mededeel. Encycl. Bur. afl. XXVI; — de majeur-wijzen zijn o.i. of zeker van Europeeschen oorsprong, of, voor een ander deel, althans suspect). ,,Bij deze (mineurmelodieën) wordt het aantal intervallen tot een minimum teruggebracht, en gelijken ze een eindelooze aaneenrijging van het motief a, b, c', b, a, a, b, a, b, a, b, c', a waar sporadisch een d' bijgetrokken wordt.'' — Over de Wånågirische réjogmuziek hebben we nog iets te zeggen in ons kapittel XX.

Zie ook nog noot 53.

42a) Vervanging door een metalen ring gelijk die van zekere Voor-Indische trom, is ons niet als Indonesisch bekend. Bij één gelegenheid echter, aan een kenḍang uit het verre Zuiden der residentie Soerakarta, zagen we de gebruikelijke schuif, het ringetje

Vermoedelijk is die: ,,Tabbhoeăn lakè(h)''. — ,,Lakè(h)'' beteekent: man, n.l. echtgenoot. Een Madoereesch raadgever, afkomstig uit Sampang, kende de uitdrukking (door ons genoteerd te Bangkalan) niet als naam van een orchestje; maar hij veronderstelde, dat de tweede helft hier beschouwd moest worden als afkorting van ,,alakè(h)'': trouwen, een man nemen. Ware het ,,t. lakè''', dan zou het kunnen beduiden: een mannelijk, dapper, krijgshaftig orchest.

Hoe dit zij, wanneer men de schalmei niet rekent, mag men dit orchestje een geval der in het vorige hoofdstuk bedoelde categorie van bekkens-en-trommen-ensembles achten; maar een vollediger.

Zijn wezenlijkste antiquiteit, het weinig tonige, korte, obstinate, thema, dreigt het door die verrijking met een schalmei oogenschijnlijk in te boeten. Zijn viriliteit evenwel hoeft het orchestje daar allerminst door te verliezen, waar de instrumentale zangstem, welke zich aan hem huwt, zóó weinig wekelijks heeft als inheemsche schalmeien plegen te vertoonen.

(Bij de jongste der ceeltjes van instrumentnamen, in noot 6c. add., vervat, doet de samenkoppeling met dat ,,tamboer'' vermoeden, dat onder de ,,soeling'' een Westersch dwarsfluitje is te verstaan, gelijk b.v. sommige der Jogjasche kratontroepen er van de oude, Hollandsche militaire pijpers hebben overgenomen. [43]) — De orchestjes mèt schalmei van noot 38, — misschien wel alle Soendasche, — bezitten trouwens aan bekkens niet méér dan een kempoel, betrekkelijke basnoot. Heeft in die gevallen het blaasinstrument wellicht de thematische bekkentjes verdrongen?)

Maar geven we thans eerst rekenschap omtrent de precieze samenstelling van het orchest dat we momenteel meer speciaal in beschouwing hebben. Het telt dan :

1 schalmei, (,,srompèt)'';

1 ,,ţoeng - tjaţţoeng,'' (het kleinste bekkentje);

1 ,,ţoe'-ḍingḍing'', (stel van twéé, wat grootere, bekkentjes);

1 ,,tjèr-tjèttjèr'', (stel rinkelbekkens);

(2 ,,ghenţa(h)''; — schellenboomen);

1 ,,kempoel'':

1 ,,ghoeng'';

1 ,,ghenḍhăng penongţong'', (kleine trom);

(,,soeh'') van eender materiaal als de bespanning zelf, (rotan), geremplaceerd door een eigenaardig gevormd houten element, van moeilijk te beschrijven vorm. Dit dingetje had een basis, bestemd om op het tromlichaam te steunen en dragende twee naar elkander toe gekromde, alshetware horenachtige uitsteeksels, die tusschen zich een vrijwel cirkelvormige spatie vatten. Daar die ,,horens'' elkander niet raakten, was die cirkel of ring bovenaan niet gesloten. Twee naast elkander liggende slagen van de trombespanning liepen door de bedoelde ronde inzinking of uitsnijding tusschen de beide ,,horens''. Werd het stukje hout over het oppervlak van het tromlichaam verschoven naar het vel toe, of daar van af, dan deed het dus denzelfden dienst als een ring of schuif. Dit tweehoornige of tweetandige jukje nu werd ,,tjakil'' genoemd, en we troffen het aan in de dési Kanigârâ omtrent 35 K.M. zuid van Wânâgiri. (voorbij Giritantrâ).

43) In zijn boek over de G(a)rebegs te Jogja heeft Groneman niet van al die militaire orchestjes volledige opsommingen gegeven. Ook is niet op al de photo's ieder détail duidelijk. Bij benadering kunnen we echter aannemen, dat het orchestje van de Pradjoerits Boegis bestond uit: 1 poewi-poewi ('n van begin tot einde, matig en gelijkmatig, verwijde, misschien 30 c.M. lange, schalmei), — 2 benḍé's, — 1 paar ketjèr, (rammelbekkens, met hun verbindingsband (?) gehangen om den hals van den speler), — 2 ketipoengs, (kleine kenḍangs). Van de Pradjoerits Daheng uit: 1 (of 2?) schalmeiën, 2 (of 1?) benḍé's, — 1 paar ketjèr, — 1 Westersche trom. De overige corpsen lijken meestal (?) alleen tamboer(s) en pijper(s) (plus eventueel hoornblazers?) te hebben, of ook wordt hun buitendien een groote gamelan nagedragen.

Het aantal benḍé's zou zich dus tot 2 beperken; het drietal noodig om de genḍing Lokânântâ te spelen, schijnt geen dezer orchestjes meer te hebben, en ook geen bekken met relatieve basbeteekenis.

De naam ,,poewi-poewi'' komt ook op Zuid-Celebes voor, (,,Enc.'', 2de ed., II, 831a), en is daar vermoedelijk óók een schalmei, (en géén fluit). Het instrument, met zijn voor Java niet gewonen vorm, kàn dus wel factisch met Boegineesche hulptroepen naar Jogja zijn gekomen. (Overigens kennen we zijn Celebesschen vorm niet.)

1 „ghenḍhăng pangradjă, (iets grootere trom).—

De schalmei, — ook, naar we reeds zeiden, op West-Madoera wel „slomprèt", of „somprèt", daarentegen naar het Oosten (in Soemenep b.v.) gemeenlijk „sronèn geheeten, [43a]) — slecht ingelichten zeggen er ook wel „solèng" (fluit) tegen, — had een model zooals we het eveneens kennen hier uit het Midden van Java, (uit het Madioensche n.l.). Dus niet de flinke wijde, quasi openbloeiende trechter aan het eind, gelijk de Soendasche schalmeien die vertoonen, — ook niet de gradueele, peperhuis- of kegelachtige verwijding van begin tot eind als die militaire Jogjasche poewipoewi [43]) — ook niet de dierenkop van schalmeien elders, doch een mager, bescheiden, eenigszins klokvormig, eindbekertje.

De srompèt heeft 7 vingergaten, — zes, vrijwel aequidistant, op de voorzijde van het instrument gelegen, het 7de op gelijken afstand van het 5de en 6de, maar aan den achterkant liggende.

Het instrument bezit, evenals verreweg de meeste der inheemsche schalmeien hier te lande, voorzoover dat namelijk niet heelemààl kinderinstrumenten of volksinstrumenten zonder éénige pretentie van aesthetische beteekenis zijn, een z.g. dubbele tong, (Duitsch „Rohr", of, wetenschappelijker, „Gegenschlagzunge"). D.w.z.: het mondstuk is zoo ingericht, dat de „wind", de adem van den speler, een spleet doorloopen moet tusschen twee, tamelijk plat op elkander liggende, stukjes palmblad, (of blaadjes van een ander dergelijk materiaal — in dit geval zou het arrènblad zijn —), en daarbij deze in trilling doet geraken; beurtelings verwijderen ze zich van elkaar en naderen elkander weer. Die trillingen deelen zich vervolgens mede aan den luchtkolom, vervat in het lichaam van het instrument.

Iets eigenaardigs van deze Indonesische, hoboachtige, schalmeien, en dat we nog van geen andere, elders, hebben vermeld gevonden, is de, — niet zelden aan te treffen, — verveelvuldiging van ieder der twéé tongen. Er liggen dan aan weerskanten der luchtspleet twee of drie stukjes blad op elkaar. Bij de Soendasche 3. Hier in Bangkalan 2. In het Soemenepsche weer 3. Maar we meenen er op Madoera ook weleens met maar gewone enkele gezien te hebben. Misschien dat het getal zelfs op een en dezelfde plaats nog wel variabel is. Die tongen hebben den vorm van kleine gelijkbeenige driehoeken; met hun smalle top zijn ze, — we meenen tenminste, dat dat ook bij de Madoereesche exemplaren het geval is, — van weerszijden tegen een buisje aangebonden, een pijpje dat gesneden is van de schacht van een (kippe?)veer. Met dit buisje zet men het mondstukje in het instrument vast. Er is dus maar één luchtweg, te weten: tusschen de twee basale uiteinden van de twee **binnenste** blaadjes door, (en vervolgens door het veeren pijpje heen). Hoe dus de meer naar buiten gelegen blaadjes den luchtstroom eigenlijk kunnen influenceeren, is ons niet zoo heel duidelijk.

Toch zal de bedoeling wel zijn, dat de meerdere totale trillingswijdte, amplitude, gevolg van de verdubbeling of verdriedubbeling der twee tongen, op de een-of-andere manier zich aan de lucht in de schalmei zelf meedeelt en zoodoende het toonvolume vergroot.

Als naam van het mondstukje vinden we ergens „pèpèt" opgeschreven, (wat dus correspondeert met Soendasch „mpètpètan"), en ook „pèhtopèhan", wat immers de Madoereesche naam van

---

43a) Als nabootsing van min of meer schetterende geluiden, dus o.a. van een trompet, (of schalmei?) geeft Kiliaan de woorden „ṭit", „ṭot", „ṭat", „ṭèṭèt", „ṭoṭot", „ṭaṭat"; en voorts „(ṭat)-ṭaṭṭadhăn", „ṭat-ṭaṭadhăn", „ṭat-kaṭaṭadhăn" voor: zulke geluiden maken. „Njaropot", „njarèpèt" is: trompetteren.— „Ṭaṭat" is verder de Madoereesche naam van de parkiet, (Jav. „bèṭèt").

het rijstpiepertje is. [44]) Het lippensteunplaatje, dat om het begin van het instrumentlichaam zit, daar òp is geschoven, evenals het mondstukje zelf er in geschoven is, bleek van klapperdop gemaakt te zijn, en dan ook eenvoudig ,,bhăṭok'' te heeten. Het kan op Madoera zeer verschillende vormen aannemen, maar was hier, te Bangkalan, (juist als in Midden-Java), eenvoudig cirkelrond.

Voorzoover uit de photo op te maken, had het exemplaar van het onderhavig orchestje na de genoemde onderdeelen een corpus dat wellicht maar uit twéé stukken bestond: de buis (,,batong''??) en de eindtrechter (,,tjorong''). Veelal echter bestaat het eind tusschen mondstukje en tjorong nog weer uit twee onderdeelen, een tamelijk kort overgangsstuk (,,batong kènè' ''), en de rest (,,batong radjă'') met de vingergaten (,,lobang''). — (Of moet het ,,batang'' zijn? Vgl. Jav. ,,watang'': lange stok e.d.?) — Zie ook nog kp. XVII.

Het is duidelijk, die onderscheiden stukken zullen niet altijd luchtdicht op elkander sluiten. Toen we dus indertijd zagen, hoe de Madioensche, en nu weer, hoe de Bangkalansche, — of, nauwkeuriger, de Sabyansche schalmeispeler, (want uit die dhisah kwam het orchestje), — een flinken scheut water door zijn instrument goot, voor hij begon te spelen, toen meenden we, dat hij dat deed om het hout door de vochtigheid te laten zwellen, en zoodoende de naden klem te laten trekken. En dat meenen we nog.

Maar wat nu eigenaardig was: die Madoereezen wiesschen niet alleen hun schalmei af en spoelden die door, doch ook in de holte van gong, kempoel en kleine bekkens goten ze water, ook wiesschen ze er de slagknobbels van af. Gevraagd naar de reden, deelden ze mede, dat anders in dezen drogen tijd, en na hun warmen tocht, het geluid hard zou klinken, en niet pleizierig.

Bij laatstbedoelde, bronzen, instrumenten achten we een reëel effect dier bewerking onmogelijk. Ze zal dus een magische handeling, een drenking en verzorging daarvan als waren het levende wezens, beduiden, en te vergelijken zijn met de ritueele reinigingen, ,,Njirami,'' van oude, heilige poesåkåinstrumenten aan de Vorstenlandsche hoven, voor de Pakoe-alaman te Jogja beschreven door Groneman. [44a])

Het kleinste bekkentje van ons orchestje, welks naam stellig klanknabootsend zal wezen, al kunnen we dien niet in het woordenboek vinden, werd door zijn speler gedragen, hangende aan de hand. We hoorden zijn toon als een bes'.

De gepaarde bekkentjes klonken ons als f' en g'. De naam van dit stel zal zeker óók weer klankschilderende kracht hebben. (Vgl. ,,keṭoe''', ,,ḍoengḍoeng'' e.d.). Men ziet, deze twee kleine benḍéachtige bekkens hangen samen aan een handig klein jukje; op de photo is dit zelf weer gesuspendeerd aan den gongstandaard, maar het lijkt uitnemend geschikt om op zijn beurt hangende aan de hand van den bespeler te worden gedragen. Zoo kan het stel heel

---

44) Vgl. de, door Walter Aichele, ,,Dj.'' VIII, 33, geciteerde, Maleische ,,pipitrusa'': hertenjacht ,,fluit'', waarmee de hertenkreten worden nagebootst als lokmiddel.

44a) In I. A. t. E., XVII, 1904. Het waren twee groote gongs: de kjahi Gambir, en de kjahi Anom, één kenong: de kj. Mangoe, en een benḍé: de kj. Djimat. Ze, — althans de gongs, — worden op hun slagknobbel en voorvlak bestreken met tamarindewater, (dit kan bij brons een werkelijk effect van reiniging hebben), vervolgens afgespoeld en afgedroogd. Het hun gebrachte spijsoffer bestond uit 22 gerechten, dat voor de eerwaarde lansen uit 19, dat voor de eerw. krissen uit 17. Of dit een rangorde uitdrukt, weten we niet.

In ,,de Locom.'' van 1.10.1886 noemt Groneman als poesåkå-instrumenten van den Jogjaschen kraton één kenḍang: den kj. Méjèq, en vier benḍé's, die echter geen stel vormen: den kj. Toenḍoeng Moengsoeh (Stuit den Vijand); den kj. Bitjaq; den kj. Djawah, of Oedan Aroem, (Geurende Regen); den kj Simå, of Matjan, (Tijger).

goed de vervanging van een oude, halterachtige réjong zijn; daarvoor kwamen immers ook zekere Sumatraansche kleine bekkenstellen in aanmerking. (vgl. onze noot 6). In het ,,Miniatuur Maleisch Woordenboek'' van dr. A. A. Fokker vinden we trouwens nog: ,,tjerátjap''; muziekinstrument met twee hangende bekkens (of stukken hout!).—[45])

De kempoel en gong gaven successievelijk es en G.

We hebben één der stukken, door dit orchestje gespeeld geschetst; al te fragmentarisch weliswaar. Maar bij het doorkijken dier notities treft het ons, dat, wanneer men de partijen van de twee spelers der (3) kleine bekkentjes samentrekt, op één balk schrijft, er niets anders voor den dag komt, dan de beide, hieronder met (a) en (b) aangeduide maatmotieven.



De twee helften van motief a) verwisselend, of, andersgezegd, het van maatstreep tot maatstreep rekenend, en vervolgens de intervallen een weinig inkrimpend, ziet men, dat (a) gelijk is aan den vorm a) van het Senènnanmuziekje. Doet men hetzelfde met motief (b), dan wordt dat gelijk aan den c)-vorm van ,,Senènnan''.

Met andere woorden: Toen aan dit antieke orchestje de schalmei is toegevoegd, moest het deze natuurlijk de melodische ontwikkeling overlaten tot welke het zelf niet in staat was, maar onder die melodie heeft het zijn eigen oude obstinate motieven, (gemeen aan de réjogs, de moenggang, de okolmuziek), koppig gehandhaafd.

Wat betreft dit als begeleiding bewaard blijven van oude muziekjes onder nieuwer melodisch materiaal, merken we nog op, dat dat zelfs mogelijk ware, bij een orchestje met maar twéé bendé's. (Vgl. noot 43.) Immers daarmee kan men het ,,Koḍoq Ngorèq''-motief weergeven. (Zie noot 6d.)

Bovendien, men heeft hiervoren, (in ons hoofdstuk X, sub ,,Bhăng paḍi''), gezien, dat een ontwikkeld Madoerees ons wees op de gelijkenis tusschen de partij van de IIde trom in zoo'n orchestje van alleen maar spleettrommen, en die van zoo'n groepje kleine bekkens in de gemengde orchestjes (met een melodieschalmei).

Gaat men dit na, dan zal men vinden, dat de bedoelde tromstem zeer wel met een muziekje als de ,,K. Ng.'' kan samenhangen, alleen wat vernuftiger, varianter is.

Reden om aan te nemen, dat die ṭongṭong haar materiaal aan een orchestje met van die bekkentjes (en schalmei) heeft ontléénd, zien we niet. Immers de ṭongṭongs representeeren zeker een ouder instrumentengeslacht, dan de bronzen bekkens. En wie zal decideeren, dat de primitieve muzieken, motieven als hier bedoeld (vgl. noot 42), niet bij de voorouders der Indonesische volken éérder zijn bekend geweest, dan bronzen instrumenten?

Overigens mag men ook het onophoudelijke motief der kemanaq's bij de begeleiding van den ,,Beḍåjå-Ketawang''-dans wellicht verwant aan het ,,K.-Ng.''-muziekje achten, en het orchestje waarvan die eigenaardige instrumenten deel uitmaken, is blijkbaar zelf zoo'n oud, uit niets dan losse bekkens plus veltrommen bestaand ensemble, en dat óók weer dient ter begeleiding van een melo-

---

45) Trouwens alle paren van kleine ketels, die in Javaansche gamelans voorkomen, zouden met oude réjongachtige instrumenten in verband kunnen staan. Zoo de kempjang. En misschien nog te eer, wanneer de ketels, bekkens, niet liggen maar nog hangen. Is het Sâlâsche stel ,,engkoeqkemong'', dat echter thans ook wel liggend wordt aangemaakt, mogelijk naar functie gelijkwaardig met het paar benḍé's, bij Land en Groneman vermeld voor sommige Jogjasche péloggamelans?

die, die het niet zelf voordraagt. [46]) Dat die melodie jong is, zouden we voor dit bepaalde geval niet gaarne beweren!

Wat aangaat de distributie der zooëven weergegeven twee varianten van die begeleidingsfiguur voor bekkens, we hebben hun afwisseling niet nauwkeurig vastgelegd. Begonnen werd, meenen we, met den vorm (a), en na iets van 2?, of van 4?, maten, werd deze door (b) vervangen. Dan wel er lagen daartusschen nog enkele maten, waarin de beide vormen elkander afwisselden.



Bij het nalezen van deze „Rang-arèng"-melodie, doet ze ons onweerstaanbaar aan het Javaansche gamelanstuk „Bimå koerḍå" denken, en wel in den vorm, waarin het thema daarvan genoteerd is door den Jogjaschen muziekkenner Djåjådipoerå. Maar nu we het naslaan, blijkt een directe thematische overeenkomst toch nagenoeg afwezig te zijn. (Dat syncopetje in de 3de maat van het Bangkalansche stuk heeft een, sterker, aequivalent in het Jogjasche thema.)

De gelijkenis is van een anderen aard, namelijk tonaal.

De toonsoort van dit „Rang-arèng" is een duidelijk pélog, en wel preciezer: barang.

De pélog- en de bem-toontrappen worden blijkbaar volkomen consequent vermeden. De toonreeks (cis), d, e, (fis), gis, a, b, moet correspondeeren met (bm), gl, ḍḍ, (pl), lm, nm, br. Daarbij raakt de melodie in zijn eerste helft, eerste gongsnede, alleen in begin en einde de e, ḍaḍa aan. Daartusschen, 6 maten lang, gebruikt de schalmei niet meer dan 4 toontrappen, (daaronder de goeloe in hooge en in lage ligging).

Welnu, dezelfde krachtige, ietwat harde, zelfbeperking, die aan die Bangkalansche lezing van de „Rangarèng"-wijs een zoo bij uitstek viriel karakter geeft, fraai passende bij den naam van het orchestje in quaestie, vertoont ook, in zijn fraaiste en indrukwekkendste gedeelten, dat Vorstenlandsche „Bimåkoerḍå"-thema. Dàt is hun gemeenschappelijke karaktertrek.

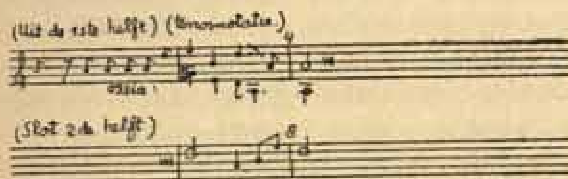
Van de groote bekkens, gong en kempoel, noteerden we de slagen onder de tweede gongsnede. In de eerste waren ze net zoo. Overigens zijn we niet zeker, dat we geen enkelen slag vergeten hebben; maar dat samenpakken der kempoelaccenten tegen het einde, (om dit aan te kondigen), waarvan we twee vormen hebben waargenomen, lijkt toch zeer wel mogelijk.

Omtrent het midden van de tweede gongphrase viel een onregelmatigheid in de melodievorming waar te nemen. Het is, alsof daar de schalmei het juiste moment voor de halve afsluiting, voor de caesuur, mankeert, er eerst te vroeg op wil belanden, en daarna sleepende te lááť komt. — De langgerekte d aan het begin beschouwen we als slot en resumtie eener, overigens afwezige, inleiding.

Van de moeilijk vatbare flarden, lanfers zang, die een der twee dansers, (het oude ventje), rond het orchestmuziekje placht te hangen, hebben we maar weinig te pakken gekregen. Hij zette gemeenlijk een eind na het begin in, b.v. twee maten, zong dan omtrent een viertal maten, zweeg, om later nog weer eens in te vallen. Niet zelden nam de schalmei rust, wanneer de zanger voor zijn doen goed opgang was gekomen.

46) Zie voor de „Bedåjå Ketawang" P. A. Hadiwidjåjå in de „Handelingen" van het Sålåsche Congres (van 1919).

Naar te verwachten, bleek de zanglijn in haar hoofdtrekken met de door de schalmei getrokken lijn overeen te stemmen. — In den variant hebben we de eerste noot, vlak vóór de maatstreep, een b', vergeten.



We dienen nog een-en-ander over sommige instrumenten en hun partijen te zeggen.

Geen van de twee trommen was een volwassen kenḍang, ook de ,,ghenḍhăng pangradjă'' niet, ofschoon zijn naam, beduidende ,,hoofd-trom'', van ,,radjă(h), groot, dik, aanzienlijk blijkt afgeleid. Het was in dit geval een kleine trom, van het rechte, tapsche model. Geslagen werd die uit de hand; op beide vellen. Haar partij hebben we niet genoteerd.

De kleinste, buikige, trom hoorden we, als gezegd, ,,gh. panonṭong'' noemen.

J. & C. J. A. Kunst (,,...Bali'' I, 180), willen de woorden ,,penontong'' en ,,penoentoeng'' streng onderscheiden hebben; het eerste als den naam van een kleine Balische (of ook Javaansche) gong, (zie het add. bij onze noot 6c), het tweede als een kleine Javaansche trom. Daar echter, althans in het Madoereesch, de grondwoorden: ,,ton(g)tong'' (of liever ,,ṭongṭong'') en ,,ṭoengṭoeng'' feitelijk gelijkwaardige klankbeeldingen zijn, (vgl. het begin van kap. X), zullen die afleidingen ervan dus ook wel door elkander loopen. Dan zou dus wéér het dilemma: trom of bekken, ontstaan. (De Javaansche tromnaam zal stellig niet komen van het ,,ṭoen(g)ṭoeng'' met de grondbeteekenis van opgezwollen e.d.; zóó bol is geen Javaansche penoenṭoeng.)

Hoe dit nu zij, het trommetje werd op zijn grootste vel met de vingers geslagen, en kreeg op zijn kleinste een mengsel van stokslagen en vingertikken. Nogal een eigenaardige techniek! Immers worden van dezelfde hand, die, met een lichten stok bewapend, daarmee dat eene tromvel bewerkt, tevens nog vingers gebruikt om datzelfde vel te betikkelen.

De zaak kan nog verder gecompliceerd zijn. Want het komt ook voor, dat een kenḍangspeler, op de geschetste wijze een trom tracteerend, nog een tweede voor zijn rekening heeft, die, evenwijdig aan de eerste, dwars voor hem ligt. Met zijn rechter hand geeft hij dan b.v. aan het rechter, kleine, vel van de eene handtikken en stokslagen door elkaar, en aan dat van de andere alleen maar vingerslagen, terwijl hij voor de groote, linkervellen de linkerhand vrij heeft. (Observatie in de Mangkoenegaran te Sâlâ. Voor spelers met twéé trommen vergelijke men overigens onze noot 38; — op de reliëfs van Bârâboeḍoer en Prambanan komen veel groepen van 3 trommen voor met maar één speler, — die trouwens daarvan in totaal maar 3 vellen bewerkt, en alle met zijn bloote handen.)

Om van die vermenging eenig idee te geven, hebben we het begin genoteerd der partij van bedoeld Bangkalansch trommetje.



Op de photo heeft de speler van de kleinste trom het kleine vel links liggen. Men ziet ook geen trommelstok.

De l en r bij het notatietje schijnen aan te duiden, dat later het kleine vel rechts was.

De noten met de stelen naar beneden zijn iedergeval slagen op het groote vel, die met de stelen naar boven, slagen op het kleine, die met de stelen naar boven en met accenten: stokslagen op het kleine. Wisten we het, dan hebben

we nog nader aangeduid, door een cijfer, hoeveel vingers voor een handslag worden gebruikt.

Resten van de gebruikte instrumenten nog het (dubbele) rinkelbekken, en de schellenboomen.

Het eerstgenoemde hadden we al vroeger te hooren gekregen, en wel bij de Senènnan (h.st. IIB), onder den naam „poksor''. Die naam was aan de spelers van het orchestje óók wel bekend, maar gemeenlijk zeiden ze, als onze notatie juist is, er toch „tjèr-tjèttjèr'' tegen. (Kiliaan geeft dezen vorm niet, doch alleen dien van „tjartjar'' of „tjattjar'', wat hetzelfde beteekenen zou als het Jav. „ketjèr'' (? vgl. noot 42 en noot 59); „tjattjar'' zou voorts óók nog den zin hebben van het Jav. „gembrèng'', wat een Chineesch bekken beduidt. — Overigens is ook „bèrbèr'' de Madoereesche naam voor zeker Chineesch bekken. — Tegen een omroepersbekken schijnt o. a. wel „tjanang'' gezegd te worden; dit woord is feitelijk Maleisch Vgl. noot 41.)

Hoe dit zij, er werd in dit geval een stereotype anapaestische figuur op het rinkelbekken geslagen, successie van twee achtsten en ééne kwart, welke laatste telkens op iederen derden tel der maten viel. De achtsten werden, (gelijk reeds eerder beschreven), kort afgedempt, door beide bekkens met duim en wijsvinger tegen elkander te knijpen, de kwart was gevuld door een rinkeltriller, daar gedurende dien tijd de aangeslagen bekkens vrij werden gelaten om elkander in rammelende beweging te houden.

Bellen.

De ghenţa(h)'s, waarnaar de twee dansers ook wel tokang ghenţa(h) genoemd worden, schenen geen eigenlijke, opzettelijke partij te hebben, gaven, voorzoover het deel betrof, dat we van den dans geobserveerd hebben, eenvoudig geluid naar dat met de dansbewegingen uitkwam.

Zulke schellenboomachtige ghenţah's, — overigens beteekent het woord eenvoudig een (klokvormig) belletje van koper, — schijnen op Madoera (zeer) zeldzaam te zijn. We zagen er nergens anders dan dit eene paar, noch hoorden we er elders dan te Bangkalan van gewagen. Op Bali zijn ze, naast de enkelvoudige steel-en-klepel-bellen, als sacraal instrument frequent, doch ze komen er ook wel als leeken-, als orchestinstrument voor. Zeer weinige Vorstenlandsche hofgamelans bevatten er ook een of twee. De (laatste) aanteekening bij Kunst, „Dj.'', II, 129, schijnt, in verband met den tekst geen andere opvatting toe te laten, dan dat, — naar mededeeling van den heer Schrieke, — op den Tengger (buiten de eenvoudige priesterbellen ook) schellenboomachtige genţa's voorkomen; maar in „De Toonkunst van Bali'' wordt die vermelding niet bevestigd of herhaald. Toch is hun gebruik bij de Tenggereezen geenszins onwaarschijnlijk, noch ook een wijdere verbreiding over Oost-Java; immers één gebergte Westelijker, aan den pas tusschen Kawi en Ardjoenå, (in Keḍoeng Redjå, onderdistrict Poedjon) namen wij een groot, wèl-ontwikkeld exemplaar waar in een gamelan, die speelde ter gelegenheid van een bruiloft en ter begeleiding van een danseres.

De Madoereesche exemplaren zullen een 45 c.m. hoog zijn geweest, en bestonden uit een rolronde, van versierende zwellingen en verdunningen voorzienen spil op schijfvormig voetstuk, die aan zijn boveneind knopvormig was afgedraaid, en waar, op twee niveau's, rondom (2 maal) vier houten pennen (twee horizontale kruizen vormend) in waren vast gezet, (als bij sommige kleerenstanders).

Deze pennen, armpjes, — die der onderste étage langer dan die der bovenste, — dragen de bellen. Het eene

exemplaar had er in boven- en in onderverdieping ieder vijf. Het andere 5 in de onderste, en 3 in de bovenste; maar er kunnen er wel enkele hebben ontbroken. — Wat die bellen betreft, ze vertoonden het, op doorsnee cirkelronde, eenvoudig koepelvormige, (of, misschien juister : stoomdomachtige) model, dat hier al zeer oud is, en ook op Madoera wel als veebel voorkomt. Inwendig hadden ze een oog om er een klepel aan te bevestigen, maar deze laatste zelf ontbrak. De bellen gaven dus geluid door tegen elkander aan te schommelen. [47])

Naast het zooëven genoemde „ghenṭa(h)" kent het Madoereesch nog verscheiden andere woorden voor de verschillende soorten van bellen, schellen, klokjes van metaal of hout. Ze zijn bij de Madoereezen dan ook zeer populair. De tuigen hunner trekdieren, ossenspannen, kunnen bijvoorbeeld een sjirpende menigte van kleine korrelbelletjes vertoonen, bevestigd aan den langen dunnen staak of zwiep, die tusschen de koppen der dieren loodrecht op den dissel staat. Soms bungelen ze dan in een tweetal of drietal trosjes, die, een eind boven elkander, omtrent te halver hoogte aan dien zwiep bevestigd zijn, (van elke tros ieder belletje hangende aan een eigen kettinkje, — het lijken kersentrosjes). Of wel ze dragen rond zich heen, niet ver boven hun halve hoogte, één of twéé, tamelijk nauwe ringen of hoepeltjes (diameter misschien 20 c.M.), waaraan de korrelbelletjes rondom bevestigd zijn, en wat er dus werkelijk als een schellenboom uitziet. Of eindelijk, ze zijn eenvoudig op een rij links, en eene rechts, langs de heele lengte van den staak bevestigd, wat aardig en feestelijk staat, — het heeft iets van een lange, steile bloeiwijze. De twee laatstbedoelde schikkingen zagen we niet op Madoera zelf, doch op den vasten wal van Java, in het Båndåwåsåsche. Trouwens ze zijn daar niet tot de Madoereesche streken beperkt, maar komen er b. v. eveneens in het Malangsche voor.

De Javaansche „gongsèng" van noot 47, droeg naar men heeft gezien, klepelklokjes. Het woord is ook Soendasch, maar, als „ghoengsèng", evengoed Madoereesch. Kiliaan vertaalt het met „rinkelbel", en dit doet eer aan korrel- dan aan klepelbellen denken. Een door hem geciteerde plaats of gegeven verklaring [48]) schijnt voorts te

---

47) De bellen van het gesignaleerde Javaansche exemplaar vertoonden hetzelfde model, maar hadden behoorlijke klepels. De houten standaard was in dit geval ruim een meter hoog, en voorzien van een vierteenigen, kruisvormigen, voet. De verticale, vierkant afgewerkte stam van den schellenboom droeg zijn armen of takken links en rechts in één vlak, zoodat er een méérarmig kruis (kardinaalskruis) ontstond. Het onderste, kortste, stel armen had rechts en links twéé bellen. Het tweede, langste, drie en drie; het derde, op-een-na-langste, twee en twee; het vierde, op-een-na-kortste, ook weer twee en twee. Boven op de as of stam van den standaard was een eigenaardig handvat bevestigd, uit één stuk hout gemaakt, — ruwgezegd in den vorm van een halven schijf, met een, eveneens halfcirkelvormige, uitgespaarde opening, en weer in hetzelfde vlak als de armen gelegen. Aan den horizontalen onderkant ervan waren nog links en rechts één bel opgehangen. (In totaal had het instrument er dus 20). (De Balische exemplaren schijnen óók hun handvat bovenaan te hebben, en de spilvormige eindknop der Madoereesche lijkt er eveneens op, al worden deze onderaan vastgehouden.)

Het Javaansche instrument werd tegen het eind der gongsneden aan het handvat opgebeurd, om precies op den gongslag nadrukkelijk te worden neergezet. Zijn geluid gaf ons zeer sterk de illusie van een Hollandsch arrepaard met een tuig vol bellen, dat zich schudt. Het ding werd „gongsèng" genoemd.

Van schellenboomen gesproken, het Jav. H. W. B. (Gericke en Roorda), en, uitvoeriger, het Wb. van Jansz, 2de ed., bijvoegsels, ontleenen aan de Meded. Ned. Zendel. Gen. 1872, dat „rodjèh" de naam kan zijn van een muziekinstrument, ongeveer als een turksche schel(lenboom?), bestaande uit een bekken, „soensoen" van klokspijs, met schelletjes, „klinṭang". Anders is het woord, naar we al meenen gezegd te hebben, de Javaansche naam voor de rinkelbekkens, die we hierboven nog zoo juist hebben ontmoet.

Jansz geeft nog voor (triangel of) kleine klokjes „ṭinṭingan" (met ie uit te spreken).

48) S. v. „terbhâng Pangèlèn", wat toegepast wordt op iemand die, naar wij Hollanders zouden zeggen, kan praten en breien tegelijk d. w. z. b. v. timmert, èn rookt, èn

bewijzen, dat de rinkelbellen aan (de banden om) de enkels van dansvrouwen (?) zoo heeten, en dat plegen korrelbellen te zijn.

Daartegenover staat, dat volgens het W.b. van Penninga en Hendriks „ghoengsèng'' óók nog bepaaldelijk de klepel van een klokje beteekent. Voorts blijkt bij Kiliaan uit de opgaven s. v. „tjèngtjèng'', wat een Bangk. en Pamek. woord is voor de „kleine bekkens (lees rinkelplaatjes) aan een tamboerijn'', dat ook dàârtegen althans te Songgenep „ghoengsèng'' gezegd wordt. — „Sèng'' is de klanknabootsing voor het geluid van de (een-of-andere) ghoengsèng.

Metalen bellen of klokken vonden we verder nog onder de namen: „(nong-) karonong'', (die a is zeer vluchtig): „koperen (bronzen?) bel aan den hals van een rund'' (K). Ze hebben in tegenstelling met wat we vroeger meenden, („Dj.'' VI, 372), ook niet één rechte spleet, doch zijn driekleppig, vertoonen een driesprong van spleten, met hoogere wallen — quasi-koordjes — erlangs; een dergelijke band markeert ook den aequator, terwijl de pool, waaraan het ophangoog, versierd en omgeven is door een ster met 8 lange en 8 zeer korte punten. Overigens zullen wellicht ook nog andere versieringen voorkomen dan de beschrevene van een exemplaar in ons bezit; zijn diameter is 12 c.M., de korrel een flinke knikker van hetzelfde metaal als de bel). — Metalen veebellen van het bekende Javaansche theemutsmodel komen ook op Madoera voor.

Dan: „(nèng)-karènèng''; „kleine metalen bel aan den hals van een dier of kind''.

P. & H. hebben ook nog „klintingan'' en „klontongan'' (sic, waarschijnlijk moeten die t's echter palataal zijn) voor: bel, rinkel; schel; voorts „lontjèng'': bel, klok.

K. (en P. & H.) „(ṭing-)kaṭing'' alsmede „(ṭoeng-)kaṭoeng'' voor „klokje aan den hals van een dier, waarvan de klepel buiten(aan) hangt'': K. preciseert; „van hout''; — men kon anders het heldere „ṭing'' allicht voor een metalen geluid houden, en het doffere „ṭoeng'' voor een houten. — De bedoelde klokjes zouden in het Bangkalansche voorkomen; bellen met uithuizige klepels hebben we daar niet aangetroffen. [48a])

Over de eigenaardige geestig gecontoureerde houten veebellen [48b]), zooals we er in Midden-Madoera observeerden, hebben we ook al iets geschreven („Dj.'' VI, 372, 373; id., 330.) Nadien vonden we de oude exemplaren weer terug en zullen er een doen afteekenen. Werkelijke breedte 14 c.M.. (Zie nog kp. XVII.)

Als naam noteerden we te Pamekasan „ṭol-koṭol'' voor de groote, en „ṭèl-kèṭèl'' voor de kleine exemplaren. Die namen moeten ook Soemenepsch zijn. Als Bangkalansch geeft K.: „ṭok-koloṭok'', „ṭok-koloṭṭok'', „ṭok-kaloṭṭok'', (vgl. Soendaasch; „kolotok''), en „ṭèk-kèlèṭèk'' of „ṭèk-kalèṭèk''. Voorts (s.v. „koloṭok'') als Soemenepsch synoniem „sanḍhăngan''.

„Kol-tokol'' („kol-pokol'', „pamokol'', ook „na'-pèna' '') is: klepel van

praat. De uitdrukking: tamboerijn(spel) op zijn Pangèlènsch, (misschien ruimer te verstaan als: muziek op z'n P.sch) wordt, onder opmerking dat te P. veel dansvrouwen wonen, verklaard met: „Paḍa alako; sowarana amonjè, tanangnga nabbhoe, sokona èpoboewi ghoengsèng sarta ter-ketteran'': dus: Alles tegelijk; de stem klinkt, de handen slaan (de tamboerijn?), de voeten zijn voorzien van rinkelbellen en sidderen (worden geschud). Overigens herinneren we ons van de Javaansche danseressen de enkelbanden-met-bellen juist niet, doch alleen van de reuzen, de kluizenaars-leerlingen, de apen in den wajang-wong; voorts van danseressen in den stamboel; (wellicht hooren ze ook tot de topèng?).

48a) Zie echter voor (ijzeren) veeklokken met buitenklepels, in Laos: Sachs „M.I.... Indonesiens'', 1ste ed., p. 42.

48b) „Ṭak-kaleṭṭok'' geeft het geestige, muzikale geluid weer van klotsende klompjes, houten sandalen.

een klok e.d.. — Hiervoor geven P. & H. ook nog: ,,pala'an lontjèng'' (ongeveer: ,,penis van de bel'').

We willen hier meteen nog de woorden opteekenen, die den klank van schellen of andere metalen geluidsbronnen weergeven. (We ontleenen die aan Kiliaan, tenzij we nadrukkelijk anders vermelden.) ,,Karennang'' bootst een klok (of ook wel een ander muziekinstrument) na. ,,Tjernang'' of ,,tjennang'' een doordringend heldere klank. ,,Tjennèng'' een schellen schel of klok. ,,Nèng'' een helderen klokkenklank. ,,Tjenong'' of ,,nong'' den klank van een ,,kennong''. ,,Nang'' van een ,,kalènnang'', (naar men gezien heeft, zooveel als de Jav. bonang) [49].

,,Kaṭèng'' bootst den klank van ijzer (of ander metaal) na; ,,Karètjèk'', ,,karèssèk'' het gerinkel van muntstukken. ,,Karèntjèng'', ,,karintjing'', ,,karènsèng'', ,,karongsèng'', het rammelen met kettingen (of munten). Andere woorden voor rinkelen, rammelen, rinkinken, zijn nog: ,,kertjang'', ,,(kersang)-kersèng'', ,,karamang''; ,,kentjar'', (dit laatste speciaal van vallend aardewerk). P. & H. geven nog ,,kermang'', ,,kersang'', ,,krongsang'', ,,krongsèng''. Voorts voor het gekletter van wapenen: ,,rongsang.''

Overigens schijnt ,,karongsang'' vooral ook weer te geven het rinkelen van armbanden b.v., (waarvoor ook nog het synoniem: ,,garoendjăng''). — ,,K a r o n t j o n g'' zijn de holle metalen ringen, die een rinkelend geluid geven, en door kinderen aan de voeten worden gedragen. (Méérdere aan één enkel?, of rinkinkt die van het eene voetje tegen die van het andere?) — (De massieve voetringen der volwassen vrouwen heeten ,,binggel'' of ,,pinggel'', of eenvoudig ,,ghellăng sokoh''.)

Dit brengt ons die enkelbanden met bellen weer te binnen van zekere dansers of danseressen, en zoo, indirect, dat P. & H. als een Mad. woord, met de beteekenis van ,,een soort kleine bekkens'' bij de gamelan's voor de beḍăjă's (paḍhăḍjă(h)'s) opgeeft: ,,k a m a n a''. Of ze factisch vroeger op Madoera voorkwamen, weten we niet.

Doosrammelaars.

Naar we bij het overlezen van het bovenstaande zagen, zouden we een eigenaardig gebruik van metalen belachtige voorwerpjes bijna vergeten, dat trouwens evengoed Javaansch als Madoereesch schijnt te zijn. Het J. N. H. W. B.

49) Verscheidene instrumentnamen komen in eigenaardige Madoereesche spreekwijzen te pas. Van ,,terbhăng Pangèlèn'' hebben we de beteekenis al vermeld. — Voor ,,èlong kennong'', een kenongneus, zouden wij knobbelneus zeggen; er moet bij die uitdrukking aan den slagknobbel van het instrument gedacht worden. — ,,Nètèr kalènang'' blijkt te beduiden: zich voortbewegen met een bevalligen, zwevenden gang, en hoewel de woordenboeken niet duidelijk maken, met welk der onderscheiden Mad. werkwoorden ,,tètèr'' we hier hebben te doen, (met Jav. titir, of met Jav. tètèr), zoodat P. & H. nààst elkander de omschrijvingen geven: ,,kalènang(?) zaaien(!)'', en: ,,de kalènang'' (een soort van bel) (?) luiden, willen we het op dit laatste houden, en aan het tippende, zwevende slaan op de bonang denken. (In het Soendaasch moet er een aan het bonangspel ontleende uitdrukking zijn, die beduidt: dan eens bij den een, dan weer bij den ander aankloppen.) — De gong komt voor in: ,,ghoeng têma'': ,,een looden of tinnen gong'', voor iemand zonder eigen wil, stil en volgzaam; èn in: ,,martabhăt ghoeng'', (iemand met) het karakter van een gong: iemand die zelden geluid geeft, zoodat men moet vragen om uitsluitsel van hem te krijgen. Een benḍé in: ,,ḍăgghi èttabbhoel goelgoel'': dadelijk wordt het omroepersbekken geslagen; d.i.: men zou het maar aan de groote klok hangen. — Tromvormen nog in: ,,mara bheḍḍoek Madiradă'' als de beḍoeg te M. (?),: met harde slagen op het hout, maar onduidelijke op het vel, d.w.z.: veel geschreeuw maar weinig wol; in: ,,ghenḍhăng ètabbhoe saladjă'': de trom aan één kant slaan; d.i. de tegenpartij niet hooren; in ,,ghenḍhăng ta' èsiḍă'': de trom is niet gespannen, d.i.: de buik is leeg. — Een schalmei in: ,,njaronèn'': als een sronèn zijn, d.w.z. smal beginnen en breed eindigen (van voorwerpen), zachtjesaan beginnen grootscheeps voortzetten (van handelingen); ,,salomprèt tjèna'', ,,Chineesche schalmeien'' was een naam voor de klaagvrouwen in Chineesche begrafenisstoeten; ,,njaronèn'' beduidt trouwens óók: sronèn spelen, langdurig huilen.

bewijzen, dat de rinkelbellen aan (de banden om) de enkels van dansvrouwen (?) zoo heeten, en dat plegen korrelbellen te zijn.

Daartegenover staat, dat volgens het W.b. van Penninga en Hendriks „ghoengsèng" óók nog bepaaldelijk de klepel van een klokje beteekent. Voorts blijkt bij Kiliaan uit de opgaven s. v. „tjèngtjèng", wat een Bangk. en Pamek. woord is voor de „kleine bekkens (lees rinkelplaatjes) aan een tamboerijn", dat ook dààrtegen althans te Songgenep „g h o e n g s è n g" gezegd wordt. — „Sèng" is de klanknabootsing voor het geluid van de (een-of-andere) ghoengsèng.

Metalen bellen of klokken vonden we verder nog onder de namen: „(nong-) karonong", (die a is zeer vluchtig): „koperen (bronzen?) bel aan den hals van een rund" (K). Ze hebben in tegenstelling met wat we vroeger meenden, („Dj." VI, 372), ook niet één rechte spleet, doch zijn driekleppig, vertoonen een driesprong van spleten, met hoogere wallen — quasi-koordjes — erlangs; een dergelijke band markeert ook den aequator, terwijl de pool, waaraan het ophangoog, versierd en omgeven is door een ster met 8 lange en 8 zeer korte punten. Overigens zullen wellicht ook nog andere versieringen voorkomen dan de beschrevene van een exemplaar in ons bezit; zijn diameter is 12 c.M., de korrel een flinke knikker van hetzelfde metaal als de bel). — Metalen veebellen van het bekende Javaansche theemutsmodel komen ook op Madoera voor.

Dan: „(nèng)-karènèng"; „kleine metalen bel aan den hals van een dier of kind".

P. & H. hebben ook nog „klintingan" en „klontongan" (sic, waarschijnlijk moeten die t's echter palataal zijn) voor: bel, rinkel; schel; voorts „lontjèng": bel, klok.

K. (en P. & H.) „(ṭing-)kaṭing" alsmede „(ṭoeng-)kaṭoeng" voor „klokje aan den hals van een dier, waarvan de klepel buiten(aan) hangt": K. preciseert; „van hout"; — men kon anders het heldere „ṭing" allicht voor een metalen geluid houden, en het doffere „ṭoeng" voor een houten. — De bedoelde klokjes zouden in het Bangkalansche voorkomen; bellen met uithuizige klepels hebben we daar niet aangetroffen. [48a])

Over de eigenaardige geestig gecontoureerde houten veebellen [48b]), zooals we er in Midden-Madoera observeerden, hebben we ook al iets geschreven („Dj." VI, 372, 373; id., 330.) Nadien vonden we de oude exemplaren weer terug en zullen er een doen afteekenen. Werkelijke breedte 14 c.M.. (Zie nog kp. XVII.)

Als naam noteerden we te Pamekasan „ṭ o l - k o ṭ o l" voor de groote, en „ṭ è l - k è ṭ è l" voor de kleine exemplaren. Die namen moeten ook Soemenepsch zijn. Als Bangkalansch geeft K.: „ṭ o k - k o l o ṭ o k", „ṭ o k - k o l o ṭ ṭ o k", „ṭ o k - k a l o ṭ ṭ o k", (vgl. Soendaasch; „kolotok"), en „ṭ è k - k è l è ṭ è k" of „ṭ è k - k a l è ṭ è k". Voorts (s.v. „koloṭok") als Soemenepsch synoniem „s a n ḍ h ă n g a n".

„Kol-tokol" („kol-pokol", „pamokol", ook „na'-pèna'") is: klepel van

---

praat. De uitdrukking: tamboerijn(spel) op zijn Pangèlènsch, (misschien ruimer te verstaan als: muziek op z'n P.sch) wordt, onder opmerking dat te P. veel dansvrouwen wonen, verklaard met: „Paḍa alako; sowarana amonjè, tanangnga nabbhoe, sokona èpoboewi ghoengsèng sarta ter-ketteran"! dus: Alles tegelijk; de stem klinkt, de handen slaan (de tamboerijn?), de voeten zijn voorzien van rinkelbellen en sidderen (worden geschud). Overigens herinneren we ons van de Javaansche danseressen de enkelbanden-met-bellen juist niet, doch alleen van de reuzen, de kluizenaars-leerlingen, de apen in den wajang-wong; voorts van danseressen in den stamboel; (wellicht hooren ze ook tot de topèng?).

48a) Zie echter voor (ijzeren) veeklokken met buitenklepels, in Laos: Sachs „M.I.... Indonesiens", 1ste ed., p. 42.

48b) „Tak-kaleṭṭok" geeft het geestige, muzikale geluid weer van klotsende klompjes, houten sandalen.

een klok e.d.. — Hiervoor geven P. & H. ook nog: ,,pala'an lontjèng'' (ongeveer: ,,penis van de bel'').

We willen hier meteen nog de woorden opteekenen, die den klank van schellen of andere metalen geluidsbronnen weergeven. (We ontleenen die aan Kiliaan, tenzij we nadrukkelijk anders vermelden.) ,,Karennang'' bootst een klok (of ook wel een ander muziekinstrument) na. ,,Tjernang'' of ,,tjennang'' een doordringend heldere klank. ,,Tjennèng'' een schellen schel of klok. ,,Nèng'' een helderen klokkenklank. ,,Tjenong'' of ,,nong'' den klank van een ,,kennong''. ,,Nang'' van een ,,kalènnang'', (naar men gezien heeft, zooveel als de Jav. bonang) [49].

,,Kaṭèng'' bootst den klank van ijzer (of ander metaal) na; ,,Karètjèk'', ,,karèssèk'' het gerinkel van muntstukken. ,,Karèntjèng'', ,,karintjing'', ,,karènsèng'', ,,karongsèng'', het rammelen met kettingen (of munten). Andere woorden voor rinkelen, rammelen, rinkinken, zijn nog: ,,kertjang'', ,,(kersang)-kersèng'', ,,karamang''; ,,kentjar'', (dit laatste speciaal van vallend aardewerk). P. & H. geven nog ,,kermang'', ,,kersang'', ,,krongsang'', ,,krongsèng''. Voorts voor het gekletter van wapenen: ,,rongsang.''

Overigens schijnt ,,karongsang'' vooral ook weer te geven het rinkelen van armbanden b.v., (waarvoor ook nog het synoniem: ,,garoendjăng''). — ,,K a r o n t j o n g'' zijn de holle metalen ringen, die een rinkelend geluid geven, en door kinderen aan de voeten worden gedragen. (Méérdere aan één enkel?, of rinkinkt die van het eene voetje tegen die van het andere?) — (De massieve voetringen der volwassen vrouwen heeten ,,binggel'' of ,,pinggel'', of eenvoudig ,,ghellăng sokoh''.)

Dit brengt ons die enkelbanden met bellen weer te binnen van zekere dansers of danseressen, en zoo, indirect, dat P. & H. als een Mad. woord, met de beteekenis van ,,een soort kleine bekkens'' bij de gamelan's voor de beḍăjă's (paḍhădjă(h)'s) opgeeft: ,,k a m a n a''. Of ze factisch vroeger op Madoera voorkwamen, weten we niet.

Doosrammelaars.

Naar we bij het overlezen van het bovenstaande zagen, zouden we een eigenaardig gebruik van metalen belachtige voorwerpjes bijna vergeten, dat trouwens evengoed Javaansch als Madoereesch schijnt te zijn. Het J. N. H. W. B.

49) Verscheidene instrumentnamen komen in eigenaardige Madoereesche spreekwijzen te pas. Van ,,terbhăng Pangèlèn'' hebben we de beteekenis al vermeld. — Voor ,,èlong kennong'', een kenongneus, zouden wij knobbelneus zeggen; er moet bij die uitdrukking aan den slagknobbel van het instrument gedacht worden. — ,,Nètèr kalènang'' blijkt te beduiden: zich voortbewegen met een bevalligen, zwevenden gang, en hoewel de woordenboeken niet duidelijk maken, met welk der onderscheiden Mad. werkwoorden ,,tètèr'' we hier hebben te doen, (met Jav. titir, of met Jav. tètèr), zoodat P. & H. nààst elkander de omschrijvingen geven: ,,kalènang(?) zaaien(!)'', en: ,,de kalènang'' (een soort van bel) (?) luiden, willen we het op dit laatste houden, en aan het tippende, zwevende slaan op de bonang denken. (In het Soendaasch moet er een aan het bonangspel ontleende uitdrukking zijn, die beduidt: dan eens bij den een, dan weer bij den ander aankloppen.) — De gong komt voor in: ,,ghoeng tèma'': ,,een looden of tinnen gong'', voor iemand zonder eigen wil, stil en volgzaam; èn in: ,,martabhăt ghoeng'', (iemand met) het karakter van een gong: iemand die zelden geluid geeft, zoodat men moet vragen om uitsluitsel van hem te krijgen. Een benḍé in: ,,ḍăgghi èttabbhoel goelgoel'': dadelijk wordt het omroepersbekken geslagen; d.i.: men zou het maar aan de groote klok hangen. — Tromvormen nog in: ,,mara bheḍḍoek Madiradă'' als de beḍoeg te M. (?),: met harde slagen op het hout, maar onduidelijke op het vel, d.w.z.: veel geschreeuw maar weinig wol; in: ,,ghenḍhăng ètabbhoe saladjă'': de trom aan één kant slaan; d.i. de tegenpartij niet hooren; in ,,ghenḍhăng ta' èsiḍă'': de trom is niet gespannen, d.i.: de buik is leeg. — Een schalmei in: ,,njaronèn'': als een sronèn zijn, d.w.z. smal beginnen en breed eindigen (van voorwerpen), zachtjesaan beginnen grootscheeps voortzetten (van handelingen); ,,salomprèt tjèna'', ,,Chineesche schalmeien'' was een naam voor de klaagvrouwen in Chineesche begrafenisstoeten; ,,njaronèn'' beduidt trouwens óók: sronèn spelen, langdurig huilen.

schrijft onder ,,kontollan'' en op gezag van Poensen: ,,een pijpje of fluitje met twee rinkelende balletjes meestal van zilver door kleine jongens gedragen om de schaamdeelen te bedekken''.

Of de goede Poensen den werkelijken ,,Tatbestand'' onwillekeurig eenigszins heeft verfraaid, danwel inderdààd die middelste breloque, hanger, somtijds de gedaante aanneemt van een praktikabel zilveren fluitje, weten we niet. (Is dit in sommige streken werkelijk het geval, dan zullen we voor inlichting dankbaar zijn; vooral zoo men het bewuste dingetje tijdelijk ter fine van nader onderzoek mocht willen afstaan.)

Maar hoe dit zij, Poensen heeft in ieder geval groot gelijk door over twee rinkelende ,,balletjes'' te schrijven, en niet over ,,belletjes'', gelijk we eerst hadden gelezen. Immers van ons Madoereesche exemplaar vertoonen de twee, tamelijk sterk afgeplatte, zilveren bollen (ter grootste middellijn van circa 22 m.M.) geen spleet, doch alleen een min of meer kierende, toevallige naad, waar de twee helften tegen elkander sluiten. Ze zijn om-zoo-te-zeggen dus kleine zilveren, dichte doosjes, waarin een korrel opgesloten is, ze hooren dus tot de rammelaars, waar de korrelbellen mèt spleet, de ,,rollers'', trouwens nauw aan zijn verwant.

Ongelijk schijnt ons Poensen echter te hebben, waar hij die driedeelige constellatie voor een schaambedekking houdt. Ze moet ongetwijfeld een magischen zin hebben. Welken invloed, — een van bescherming, of anderszins, die overzetting in het (edel-)metalene en in het muzikale, precies hebben kan, weten we niet. (Overigens is ,,emmas'', ,,goud'', in het Madoereesch een alos-tingghi- d.w.z.: kråmå-inggil-woord voor penis. Erotische associaties in de richting van het klokkenspel kent ook de Westersche volksmond, meenen we.)

De naam van deze schaamversiering voor jongetjes moet in het Madoereesch ,,la'-pala''' zijn, volgens K. kan ze ook uit goud bestaan; hij vermeldt echter alleen het middeldeel, niet de balletjes. Bij een Javaansch exemplaar (uit het Blitarsche) vonden we deze laatste gemultipliceerd tot 14 stuks, (4 groote middenin, en 10 kleinere).

Het zilveren, min of meer hartvormige schildje, dat kleine meisjes bij onderscheiden volken van den Archipel wel voor de schaamstreek dragen, op Madoera pok-tapok of po'-tapo', bij de Javanen katoq geheeten), kent men. (Dr. Stutterheim heeft iets over dergelijke voorwerpen geschreven naar aanleiding van een, overigens mannelijk en volwassen (Garoeḍå)beeld van de tjanḍi Soekoeh. Zie T. B. G. (1927) en voorts zijn ,,Cultuurgesch.... in beeld'', fig. 136. Het kan ook den vorm aannemen van de bekende horizontale halvemaanachtige borstsieraden van Javaansche vorsten, bruidegoms etc.. ,,Baḍong'' beduidt trouwens in het Jav. zoowel borstschild als schaamplaat.)

Een Madoereesche prijaji gaf ons te kennen, dat z.i. de eigenlijke beteekenis, oorspronkelijke bedoeling ook van dit ding géén bedekking zijn kan. Immers ware dit zoo, dan zouden vervangende vormen van niet-kostbaar materiaal daarnaast voorkomen, en dat is niet het geval.

We vinden die redeneering overtuigend, óók al, omdat we te Kamal eens een kleine jonge-dame observeerden, die in het geheel niets droeg, dan op een intiem plekje, een ijl rijtje van drie minuscule zilveren belletjes. Deze toepassing van (zeker wel spleet)bellen zal ongetwijfeld vaker voorkomen, en heeft heelemaal niets meer van verhulling. (Een classieke analogie meenen we ons te herinneren bij een jongetje in ,,De Berg van Licht'' door Couperus.).

Bruiloftsorchesten elders.

Naar men weet uit het, in den aanvang van dit hoofdstuk, over den naam van

het besproken orchestje gezegde, is zijn eigenlijke functie het geleiden van den, trots en hoog te paard gezeten, bruidegom. Of liever, dat was vroeger zoo. Ook de tokang ghenṭa(h) liepen toen wel zingend èn dansend mee in den optocht. Te Bangkalan en daaromtrent heet tegenwoordig dit gebruik van het besproken orchestje nauwelijks meer voor te komen. Dat de bruidegoms het daar thans heelemaal zonder muzikaal accompagnement zouden moeten stellen, komt ons onwaarschijnlijk voor; maar wellicht is dat bescheidener, minder wijdsch geworden.

Enkele weken na onze Bangkalansche observaties, kregen we te Sokalèlla het cortège te zien van een kleinen te besnijden jongen, die immers als bruidegom (beschouwd? en) uitgedost pleegt te worden, d. w. z. prijkt in vorstelijken praal. De hoofdpersoon reed weer op een rijk versierd paard, — te Bangkalan noemt men zulke fraai opgetuigde paarden ,,djhărăn kamantan'', (?? juister ,,djhărăn pamantanan''?) bruidegomspaard; daar bij Kamal echter sprak men van ,,djh. kentjèr'', trippelpaard; te Sampang schijnt het ,,djh. sèrèk'', dansend paard, te heeten.

Aan muzikanten waren er te Sokalèlla: 1 schalmeispeler, en 8 lieden met trommen, te weten: 5 ,,terbhăng's'', (ook ,,boerḍă(h)'' is een Madoereesche naam voor lijsttrommen, maar alleen voor groote), en 3 trommen die ongeveer met het mentja'-orchestje te Bangkalan correspondeerden, d.w.z.: 1 quasi Turksche-trom met touwspanning, en twee kleinere instrumenten, in dit geval echter wat slanker tonvormig, iets meer kenḍangachtig.

Ook te Sokalèlla schijnt de feitelijke bruidegom zich nu niet meer te paard voort te bewegen, noch zijn bruid in een draagstoel.

Maar niet ver van Sampang kregen we toevallig een kleinen stoet te zien met een bruidegom wel degelijk nog bereden, en wéér op zoo'n sierlijk getuigd paardje.[50])

Zijn zwaar geblankette, hautain strakke, maskerachtige, gezicht deed ons de Madoereesche uitdrukking ,,nopèng'' verstaan: zijn als een topèng, schóón zijn als een topèng, bééldschoon dus.

Het vergezellend orchestje was, naar onze herinnering en onze, niet zeer overzichtelijke, photo's, maar 4 instrumenten groot: Eén, nogal grove, kenḍang, — twéé bekkens, (zeg: kempoel en kleine gong), gepikoeld aan een rek met mooi

---

50) Wat beduidt toch de relatie paard — huwelijk?

Men kan wel argumenteeren, dat het niets verwonderlijks is, den met vorstelijke statie aangedanen bruidegom ook vorstelijk bereden te zien op een fraai gesierd rijdier met eigenaardigen breeden hoofdtooi.

Maar die Madoereesche bruiloftspaardjes zijn geen gewone paarden. Ze kennen kunsten (metrisch stappen en hoofdknikken, metrisch steigeren, doodliggen, complimenteus knielen). Zoo'n paard is dus geléérd, met meer dan dierlijke kunde begaafd, een bovennatuurlijk paard.

Ook komt de bedoelde relatie hier te lande frequenter voor: In Midden-Javasche streken placht, vooral vroeger, de bruidsstoet een geleide van koedå kèpang, (sjamanistische stokpaarden) te hebben. Wij zagen dat voor een 8tal jaren nog in Zuid-Jogja; en bij een huwelijksscène, onlangs in de groote wajang-orang-vertooning aan het Jogjasche hof voorkomend, waren het Semar en zijn zoons, die die paardjes bereden.

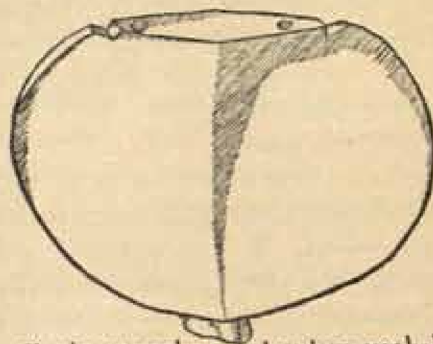
Toen wij echter indertijd te Jogja een werkelijken vorstenbruiloftsstoet observeerden en den pias zagen, die vlak achter het bruidspaar ronddanste, toen twijfelden we geen oogenblik, of ook hij verbeeldde een paard. Lupanarius van zijn eigenlijke vak, geneerde de kwant zich al uiterst weinig. Hij had zich b.v. als modern attribuut een klein recht model automobieltoeter toebedeeld, welks phallische zin ons ondubbelzinnig leek en die te voorbestemder plaatse was bevestigd, (hij toeterde er overvloediglijk mee).

Enkele jaren later, — we waren die meer curieuze en antieke dan bepaaldelijk eerbiedwaardige figuur inmiddels vergeten, — zagen we voor het eerst, ter gelegenheid van een g(a)rebeg Moeloed, in den kraton te Sålå de traditioneele grappenmakers optreden, of liever binnendraven, die dat feest en zijn oude processie van spijsoffers plegen op te vroolijken. (Wanneer de stoet over de aloen-aloen trekt tollen en hollen ze dáár om-en-om; — dronken zijn is dien dag hun eenvoudige plicht.) Maar bij hun eerste opkomen binnen in den kraton, deed ons hun, ongetwijfeld ouden, overgeleverden stijl van loopen weer sterk aan paarden denken, (of liever, ingevolge hun eigenaardige beschildering, eigenlijk aan zebra's). Weliswaar is

gesneden houten bovenstuk, (— het vertoonde geweldig scherp geprofileerde nâgâ's); — en één schalmei, eindigend in een dierenkop, (wij hebben het gebruik van dergelijke instrumenten voor den Tengger geconstateerd, de heer J. Kunst voor Pasoeroean; — met Sampang liggen die beide ongeveer in één lijn!)

We vergaten nog: Het Bangkalansche orchestje kende de volgende stukken:

1. ,,Rang-arèng'', (dat we hebben genoteerd; voor dezen naam zie ook Kp. VI, XI, XIII).
2. ,,Okglèng'', (? ,,oglèng'', Jav., gezegd van een keris is: hoog uit den gordel uitstekend, nog alleen met de punt er in, zoodat het gevest, op zijn Balisch, tusschen de schouders zit; vandaar ook: zwierig).
3. ,,Blandărăn'', (Jav.: wedren, harddraverij).
4. ,,Aja' semira'', (op dezen naam lijkende, en wellicht evenzeer corrupte namen van muziekstukken vindt men op p. 76 en p. 94; het moet mogelijk zijn ,,Aja' soemirat'' van Jav. ,,sirat'': stralen schieten, spatten e.d.).
5. ,,Oerambă' '', (ook elders op Madoera; vgl. kap. XVII).
6. ,,Kembhăng djhămbhoe'', (Kp. X).
7. ,,Djoengperak'', (zie ,,Tadjoeng Pèra' '', Kp. XIII).
8. ,,Ḍoeng-enḍoeng'', (Kp. IV).
9. ,,Tik-ritik'' (? Kp. XI).
10. ,,Aja' Komèḍi'' (Kp. IV).


Madoereesche houten veebel.

---

het niet zeker, dat zij, of de andere Javanen, zich van de paardenbeteekenis der figuren bewust zijn. (Wat die streepteekening beduiden wil, is ons niet duidelijk; hier te lande herinnert ze feitelijk aan niets méér dan aan den koningstijger.) Maar dat de kerels ,,(tjanṭang baloeng'' geheeten) in ieder geval paarden moesten voorstellen, leek ons op den eersten blik onweersprekelijk, zonder dat we op dat moment aan die Jogjasche analogie gedacht hadden. (Voor ,,tj. baloeng'' schijnt ook ,,njanṭang b.'' voor te komen. Wilken, geciteerd in het Hwb., vermeldt dat deze vroegere (?) hofhansworsten de maat van den dans sloegen met castagnetten. Wij kennen bij serimpidansen alleen geschreeuw en handgeklap van hen).

Pas later, toen we ook hen zagen meedraven in een hoogadellijken bruiloftsstoet, werd ons de identiteit dezer twee Sâlâsche en dier eene Jogjasche figuur duidelijk. Ook vernamen we toen pas, dat ze in hun functie-van-alledag éven goed collegae van dien Jogjaschen mauvais-farceur waren, als in hun Zondagschen, comischen. (Dat hadden we aanvankelijk niet vermoed, ze gedroegen zich lang niet zoo drastisch!)

Dat het paard, als djhărăn ghoedjhăng of djaran gojang (vgl. kap. VIII en XXIV) betrokken raakt in liefdesmagie, heeft na het vorenstaande weinig wonderlijks. Overigens schoot ons eerst zooëven te binnen, dat de ,,djhărăn ghoedjăng'' op Madoera, althans te Bangkalan, bekend stond als spookpaard zonder kop. (Is er van koplooze paarden in de Indonesische folklore méér bekend? Jammer genoeg lijkt de curieuze, antieke gebatikte doek, afgebeeld als fig. 260 in Stutterheims ,,Cultuurgeschiedenis van Java in beeld'', naar zijn voorstelling nog niet nader gedetermineerd. De ,,leeuwen'' houden we niet voor koploos; daarentegen de groote vogels en de gevleugelde paarden wel. Het summiere vogelachtige figuurtje, zwevende boven ieder der paardenrompen, kan toch niet soms een dierenziel verbeelden? — A. C. Kruyt. ,,Het Animisme in den Indonesischen Archipel'' 1906, blz. 120.) — Wat de djhărăn goedjhăng betreft, zekere (nerveuze?) ziekteverschijnselen bij een vrouw, waardoor ze als bezeten over den grond ligt te rollen (hysterisch toeval?), schijnen op Madoera (althans te Sampang) naar dat rollende paard genoemd (resp. daaraan toegeschreven?) te worden. — (P. & H. omschrijven overigens ,,amprè' '' en ,,dhăno'' als, successievelijk vrouwelijke en mannelijke, boschspoken, half paard, en menschenverslindend. Echter heeft K. op dhăno: weertijger.)

Bij geluk vonden we onlangs in een Engelsche illustratie, (,,The Graphic'' 17 Sept. 1927 p. 435,) een prentje van groote papieren (gevleugelde en door poppen bereden) paarden, die in sommige (?) streken van Voor-Indië (,,near Agra''), deel uitmaken van bruiloftsoptochten, daarin worden meegedragen.

XVII. Pamekasansche orchestjes met schalmei. Salabădhăn.

Het orchestje, waarover we nu komen te spreken, zou ,,ḍangkloeng'' heeten. Tenminste, dien naam schreef men voor ons op. Daar men echter dat woord beschouwde als te zijn ontstaan uit ,,(ken)ḍhăng'' plus ,,(ang)kloeng'' schijnt ḍhăngkloeng een juister spelling. Kenḍangs hééft het natuurlijk; van angkloengs echter is er geen spoor in te bekennen; wat nog niet zeggen wil, dat dergelijke ensembles er vroeger óók geen gebruikten. (Zie kp. XX.)

In ieder geval is de samenstelling, praktisch-gesproken, identiek met die van het in ons vorige chapiter behandelde Bangkalansche (bruilofts)orchest.

Alleen zijn de 3 kleine bekkens, dààr nog hangende, nu tot liggen gekomen; en wel gedrieën in één rekje. Maar gelijk ginds, heeft het hoogste 'n speler voor zich alleen, en moeten de 2 lagergevooisde het samen met één speler stellen, — die hier, te Pamekasan, overigens ook nog de kempoel bedient. Men sprak, meenen we, van al de drie als van ,,kenongs''; ofschoon toch de twee diepstklinkende en platste zeker meer keṭoeqachtig zijn. Maar, behalve in de eigenlijkgezegde gamelans, loopen die twee namen wel meer door elkånder. Dit paar klonk ons als f' en bes'; het derde keteltje als cis'' of d''. De slagstokken voor alle 3 bestonden uit dunne, ruw withouten stokjes, zonder kop of omwinding. Van dat eene, kleinste keteltje vinden we genoteerd, dat het ook wel ,,penjatja (?)'' zou heeten.

Dit brengt ons tebinnen het rammelende slagbekken van de Bangkalansche tjårå-balèn, waarvoor we immers ,,kempoel panjatjtjah'' noteerden, wat wel normaler ,,(k.) panjattja'' zal moeten gespeld worden, zoo althans het woord, naar ons vermoeden, komt van ,,tjattja'': iets kerven, in stukken snijden, (hetgeen ons waarschijnlijker lijkt dan een verband met ,,tjatja'', getal). Van een obstinaat rinkelbekken [51]), maar ook van een hoog, stereotypeerend slagbekkentje kan men immers wel zeggen, dat het de muzikale volzinnen verhakt. (IIA.)

Dit Pamekasansche troepje van muzikanten bezigde als rinkelbekken weer zoo'n stel van tegen elkander aan vibreerende platte bekkens. Het werd ,,poksor'' genoemd, (vgl. kp. XVI en noot 6c). Er is iets van te zien op onze photo; bemand waren ze blijkbaar niet, maar ze hangen aan het vooreind van den kempoelstandaard; (aan het andere

---

Het beroemde groote paardenoffer der Hindoes moet o.a. een kracht van vruchtbaarheidsmagie gehad hebben, dit kan uit het Ramayana blijken, (zie Monier-Williams ,,Indian Wisdom''; 4de editie, p. 340). De nog zoonlooze Dasaratha, (Rama's vader) brengt er een; zijn drie koninginnen waken den ganschen nacht bij het doode, geofferde paard, en worden zwanger. (Zie ook o.c. p. 88 over het paardenoffer in het algeméén: Some think that the horse was not actually immolated, but merely bound to the post.) Men vraagt zich af, of hier niet als ouder mythisch stadium de voorstelling opdoemt van een huwelijk met een (bovennatuurlijk) paard, waarop dan totemistische gedachtengangen invloed kunnen gehad hebben. Komen wellicht dergelijke invloeden ook tot uiting in de eigenaardige paardennamen van figuren uit den Indonesischen wajang gedog?

Volgens Moens bij Pigeaud (,,Dj.'' VII, 360) kent Java nog altijd relicten van een paardenoffer. (In ,,De God met den Paardekop'', Bosch, Tschr. B. G. LXVII, kan men nalezen tot welk uitgebreid en illuster mythologisch complex het paardenoffer behoort. — Over het, gevleugelde, Zonnepaard zie men, anderzijds: Stutterheim, ,,Dj.'' VI, 337, 339; voor het gevleugelde paard Sembrani: Pigeaud, ,,Dj.'' VII, 360.)

Zou het tenslotte wel toevallig zijn, dat herhaaldelijk in oude magische ritueelen of spelen widådari en paard dicht bijeen opduiken, (vgl. daarvoor het Madoereesche ,,djiboet'' hierachter in ons kapittel XXIV; maar ook het Oesingsche gandroengspel, en de Balische ,,Sanghyangs'' vertoonen beide elementen), — terwijl op hare beurt de widådari niet zonder bemoeienis met het huwelijk schijnt; (de nacht voor den trouwdag heet in het Javaansch immers, ,,midådarèni'', en Hazeu geeft (p. 65) op, dat de ,,Widådari'' Gagar-majang in de huwelijksgebruiken een eigenaardige rol vervult?).

— Wie zoekt dit alles eens uit? —

(Men zie ook nog de Addenda.)

51) Op Bali schijnt penjatjah een kleine gendèrsoort. Zie Kunst, ,,T.k... Bali'', 47 en T.schr. B.G., LXV, 461.

eind komt nog net even te kijken het doorluchtige, grootmazige, mandje, waar de kleine ketels in getransporteerd worden).

De kempoel gaf een d.

In plaats van een bronzen gong was er, een bamboezen blaasinstrument, waarover zoo dadelijk meer, maar waarvan we de twee tonen noteerden als groot(?)-Bes en contra(?)-F.

Aan kendangs werden, men ziet het, één groot, duidelijk buikig exemplaar, en een middelmatig, van het (nagenoeg) rechte, tapsche, model gebruikt. Het kleine tapsche, waar de speler van het groote blijkens de photo zijn instrument op steunde, zagen we niet in gebruik. (Feitelijk vormt het met het middelste een stel.)

De buikige trom kreeg handslagen op zijn beide vellen, de tapsche alleen op het linksche, kleinste vel, maar stokslagen op zijn rechter.

Het eigenlijke melodieïnstrument was weer een schalmei van het gewone Madoereesche type, een „saronèn". (Als Kangèansch vinden we vermeld den bijvorm „saronè".) Naar die bovendrijvende instrumentale stem van het orchestje, wordt het geheel der vertooning, die erdoor begeleid wordt, zelf óók „saronèn", geheeten. Over dit en over de verwante soorten van schouwspelen zal er verderop in dit hoofdstukje nog iets vallen te zeggen.

Van de saronèn hoorden we te Pamekasan het lichaam, incluis den eindkelk, „boeloe", noemen, wat verder b.v. geweerloop e.d. buisachtige dingen beduidt; (vgl. overigens het twijfelachtige „batong" in het vorige kapittel). Het flauw konische gedeelte van het instrument tusschen de boeloe en de mondsteunplaat werd „tjotjor" genoemd, welk woord anders beteekent: dierensneb of -snuit, of ook wel de tuit ergens van.

Blaasgongs.

Om nu tot het andere, tot het basblaasinstrument van ons orchestje te komen toen we daarvan in 1926, op het congres te Soerabaja beweerden, dat het een trompet was, waren er toehoorders die lachten. We denken: omdat het geluid van dit ding hen aan alles méér deed denken dan aan het timbre onzer Westersche trompetten. Het geeft merkwaardige tonen, de groote bronzen gongs waarschijnlijk in diepte evenarende. Maar er ontbreekt aan zijn geluid de volheid der toonsubstantie en de schier bloembladachtige fluweeligheid van het toonoppervlak der — niettemin haast bovenzinlijke — bronzen bastonen. Zoo lijkt de klank van de blaasgong barder, abstracter, afgrondiger van diepte, voorwereldlijker. Maar toch is het instrument een zeer acceptabele vervanger van de metalen gong, vooral wanneer de speler, zijn blaasimpuls enkele keeren herhalende, zoodoende aan zijn toon een illusie van gonggolving geeft, (en dat geschiedt vaak, naar we reeds hebben gezegd).

Of er al eerder duidelijk geconstatéérd was, dat het bedoelde instrument tot de groep der trompet- of hoorninstrumenten behoort, weten we niet. Maar daar is toch geen twijfel aan, gezien zijn embouchure: De speler zet zijn mond met gespannen lippen tegen de opening van het mondstuk aan, den adem tusschen zijn lippen doorpersende, zoodat die in trilling geraken en hun vibraties overdragen op den luchtkolom in het instrument. Blies hij gewoon lucht dòòr de binnenbuis heen, dan ware hij bijna onmiddellijk buiten adem; ook zou dan waarschijnlijk in het geheel geen toon ontstaan. Met fluitembouchure, blazen tegen den rand van de beginopening aan, zou hij vermoedelijk evenmin veel bereiken.

Quaestieuzer is, h o e dit, betrekkelijk korte, blaasinstrument aan een zoo merkwaardig diepen toon komt.

Het bestaat uit twee deelen. Ten eerste: een recht stuk bamboebuis van, zeg, 66 of 67 c.M. lengte, aan beide uiteinden open. De buitendiameter zal

b.v. 3 c.M., de binnendiameter 1.5 of 1,75 c.M. halen. Bij het exemplaar dat wij bezitten is er in die buis, op ongeveer 2/3 van de lengte, een tusschenschotje geweest, maar het is natuurlijk doorboord geworden, al schijnt er, als we goed zien, rondom nogal wat van te zijn blijven staan. Wellicht echter zal in andere gevallen dit onderdeel van één enkel, bizonder lang, bamboelid zijn gemaakt welks beide knoopen konden wegvallen, zoodat er géén tusschenschotje hoefde doorboord te worden. Mogelijk dat er ook wel eens twéé van zulke schotjes hebben in gezeten, maar weten doen we dit alles niet.

Hoe dit zij, het andere deel van het onderhavige instrument is een wijde bamboekoker, of bamboebus, waar die buis is in gestoken. Dit element, van boven open, heeft onderaan, als bodem dus, een knoop, een tusschenschot van den bamboestam zitten. Binnenwerks zal dit onderdeel bij ons exemplaar een doorsnede van 'n 6 c.M. hebben; (maar het Pamekasansche exemplaar, — zie de afbeelding — lijkt aanzienlijk wijder). — (Trots de vaagheid der, tegen het licht in genomen, photo, trachte men den eigenaardigen driepoot te onderkennen, waartegen de speler zijn, scheef op den grond staande, instrument laat leunen. Algemeen is die inrichting naar we meenen, niet.)

Het was wat te veel gezegd, toen we zooeven beweerden, dat de bovenkant van den bamboekoker in quaestie „open" is. Het Soendasche exemplaar van de heeren Kunst en Wiranatakoesoema (zie „Dj." I, 241) had op circa 1/3 van zijn lengte (gerekend van boven af) een diaphragma, een doorboord tusschenschot zitten. Bij ons exemplaar, bestemd voor een Ambonsch „fluitorchest", zit het maar ongeveer 10 c.M. (omtrent 1/6 of 1/7 der lengte) onder den bovenrand. Bij het afgebeelde Madoereesche moet dat schot òf totaal ontbreken, òf zit het geheel bovenaan; immers is in het verloop van den koker nergens de ring te zien, die op den buitenwand van bamboestengels de knoopen pleegt aan te duiden.

We hielden voor waarschijnlijk, dat de beschreven koker niet maar eenvoudig als resonnator, toonversterker dienst doet. Allicht zou de, wijdere luchtkolom, in den koker vervat, evengoed worden „aangeblazen," tot trillen gebracht, als de nauwere in de binnenbuis. De totale geluidgevende luchtzuil zou dan aanzienlijk veel langer, en de diepte der voortgebrachte tonen begrijpelijker worden. Proefnemingen brachten ons echter tot een andere opvatting, hoewel niet tot een verklaring der waargenomen feiten.

Ons Amboineesche exemplaar immers geeft, wanneer we er alleen de binnenbuis van nemen en die aanblazen met slapgespannen lippen, veel lagere tonen, dan men uit zijn lengte van circa 2 voet zou vermoeden. Men weet allicht, dat een labiale orgelpijp van die lengte, een mechanische fluit dus, ongeveer een eensgestreepte c geeft. Dezelfde luchtkolom, buis, zal, op andere wijze aangeblazen, zeg door een schalmeimondstuk, of met trompetembouchure, mogelijk niet nauwkeurig denzelfden grondtoon geven, maar vermoedelijk toch een niet ver daarvan verwijderden.

Wij belanden met deze, ongeveer cylindrische, bamboetrompret echter een octaaf lager, in de buurt van klein-c. Mogelijk was hierbij dat niet volledig weggeruimde tusschenschotje van wezenlijken invloed, of ook het feit dat de buis zich gaandeweg een klein weinig, 1 of 2 m.M., vernauwde.

Het is niet maar voor de leus, dat we daarnet geschreven hebben: in de buurt van c. Immers door verandering van mondstand slaagden we er in, uit dit primitieve instrument evengoed een A als een c te blazen, benevens tusschenliggende tonen, ja cis en G bleken ook nog wel te halen. Men begrijpt, dat deze onderscheiden tonen onderling niet in de verhouding van

bij elkander behoorende partiaaltonen staan.

Sommige van de tonen in quaestie, speciaal die klein-c en groot-A, waren gemakkelijker te treffen en vast te houden dan de overige, hoewel deze twee (d.w.z. de correspondeerende mondstanden?) nogal neiging vertoonden, in elkander om te slaan. Hadden we zoo'n toon goed te pakken en brachten, al blazende, het eind van de bamboebuis in den bamboekoker, aldus als het ware het complete instrument weer opbouwend, dan had dit op de toonhoogte voorloopig niet veel invloed. Het voornaamste verschil was, dat het volume van den toon nu grooter, en het klankkarakter wat kernachtiger werd, terwijl ook de diepste componenten van den klank meer gingen overwegen, zoodat we soms den toon, wellicht ten onrechte, een octaaf lager wilden schatten.

De buitenkoker schijnt dus werkelijk als resonnator (?) of klankversterker te fungeeren, en niet als verlenger van den actieven luchtkolom. Sommige standen, posities van buis en koker tenopzichte van elkander, leken gunstiger voor de productie van de A, sommige voor die van de c, bepaalde punten schenen min-of-meer den omslag af te dwingen.

Overigens was de invloed van het niveau tot hetwelk men de binnenbuis in den koker dompelde, niet groot; met name bleek niet van een gradueele toonsverhooging of -verlaging naarmate de twee deelen dieper in elkander schoven; het gelukt, één en denzelfden toon voort te brengen, vol te houden bij beide uiterste en alle tusschenliggende standen. We zijn het dus niet eens met de heeren Kunst en Wiranatakoesoema, waar ze schrijven, dat de tonen ,,in hoogte afnemen, naarmate de dunnere buis dieper in de dikkere geschoven wordt'', en de Soendasche gongspeler, hoewel hij slechts twee tonen gebruikte (zoodoende?) ,,er vele andere zou hebben kunnen maken''. (l. c.)

Ook wij zagen twéé verschillende buisstanden voor twee onderscheiden tonen toepassen door een Soendanees die zoo'n blaasgong bespeelde, en wel als onderdeel van het antieke boerenorchestje met de rengkongs (wrijfidiophonen) en hatongs (pansfluiten). — (Men vgle K. & W., op. c., 249.) Ook elders in de literatuur, is, meenen we, van dat in- of uitschuiven sprake. Bij ons Soendasche geval, evenals bij dat van de heeren K. & W., correspondeerde de diepste gebruikte toon met den diepsten der toegepaste standen van de binnenbuis.

In de meeste streken echter, — hier in Midden-Java, op Madoera, maar ook wel in de Pasoendan, n.l. bij een blinden muzikant, die virtuoos gambang speelde en met zijn voeten een rammelaar bediende, zoodat hij voor manipulaties aan zijn basinstrument handen tekort gekomen ware, — ziet men de positie der beide onderdeelen ongewijzigd blijven. Dit verhindert den spelers evenwel niet, méér dan één toon uit hun blaasgong te halen, — hetzij dat de speler een praktisch gebruik maakt van de onderscheiden mondstanden waardoor men, — wonderlijk genoeg! — verschillende grondtonen aan deze eene buis ontlokken kan, — hetzij dat hij ,,òverblaast'', partiaaltonen van een dier grondtonen gebruikt. Bij K. & W. staan de beide gebezigde tonen onderling in octaafverhouding; wijzelf meenen nogal eens een koppel te hebben waargenomen dat een duodecime-afstand te hooren gaf. In ieder dier beide gevallen kan dus de hoogste toon een partiaaltoon van de laagste zijn geweest, (in andere, b.v. het Pamekasansche, echter niet).

Wanneer de speler voor zijn verschillende tonen een verschillende positie van de binnenbuis tenopzichte van den buitenkoker verkiest, dan moet dat de beteekenis van een vergemakkelijkende kunstgreep, hulpgreep hebben. Die onderscheiden standen zullen dan corres-

pondeeren met critische punten, waar een bepaalde onder de vele mogelijke grond- of partiaaltonen gemakkelijker „aanspreekt'' dan elders en dan de andere.

Terloops gezegd, de heer Kunst laat de dunne buis, de blaaspijp, aan zijn ondereind scheef afgesneden zijn, („als een ganzepen''); wij zagen er recht afgesnedene, maar ook b.v. een exemplaar dat onderaan een overlangsch defect, een rechten inham, zeg 1 c.M. breed en 10 c.M. lang had; van veel invloed zullen deze details dus allicht niet wezen. De bamboezen buitenkoker kan door een blikken kokerbus zijn vervangen, (aldus bij dien Soendaschen blindeman); ook vervanging door een wijde (stop)flesch, of kruik?, schijnt voor te komen; L. Th. Mayer's jeneverflesch, zie „....Jav. Volksleven'' I, 376, lijkt ons veel te nauw van hals.

Tə Bangkalan hoorden we het instrument d j o e w e r noemen; het was daar deel van het driemansorchestje, behoorend bij een salabădhăntroepje.

Kiliaan, die het woord „ḍhăngkloeng'' blijkbaar niet kent, geeft op, dat s e m p r o n g te Soem. en te Pamek. de naam is voor „een stel muziekinstrumenten waarvan de ghoeng bestaat uit een bamboezen koker'', dus een orchestje als het onze. Daar het, eigenlijk Javaansche, woord semprong feitelijk beduidt: koker aan beide zijden open om het vuur aan te blazen; lampeglas, verrekijker, e.d., moet het hier aanvankelijk op onze bamboetrompet, (resp. meer speciaal op zijn binnenbuis?) gedoeld hebben en vervolgens op het ensemble zijn overgedragen.

Wat de soeling loḍong van het Jav. N. H. W. B. is, weten we niet. Daar echter „loḍong'' oorspronkelijk een bamboekoker (boemboeng) voor water of palmwijn, maar het woord moderner ook: stopflesch beteekent, zou het weleens zulk een Javaansche kokergong kunnen wezen. (We meenen, dat Javanen daar ook wel „gong boemboeng'' tegen zeggen). Snelleman, „Enc. van N. I.'' noemt den blaasgong „g o e m b a n g'', maar we weten niet bij welken auteur hij dien naam heeft gevonden. (Vgl. onze noot 20.) Het J. N. H. W. B. kent het woord niet. — Het diepst-gestemde der drie formaten dwarsfluiten uit de Ambonsche fluitorchestjes is wel betrekkelijk wijd en kort, maar schijnt ons toch niet in aanmerking te komen om door de Javanen „soeling loḍong'' te worden genoemd.

Naar we in het begin van ons kapittel X te kennen gaven, kwam de kokergong ons voor een oud instrument van dit land te zijn. Wanneer er iets juists is in het meegedeelde bij K. Martin („Reisen in den Molukken'', 1894), dat bij Ambon, op de Oeliassers, het instrument voor nieuw gold, (het zou daar zelfs toen zeer onlangs zijn uitgevonden!), mag men misschien aannemen, dat Amboineesche militairen het op Java hebben leeren kennen en aan hun „fluitorchesten'' als bas toegevoegd.

Op Java en Madoera is het instrument veel te alomtegenwoordig, en komt het ook in veel te antieke combinaties voor, (het hoogergenoemde Soendasche oogstorchestje, waarover nog te vergelijken Snelleman in de „Encycl. v. N. I.'', 2de ed., II, 820), om er nieuw te kunnen wezen.

Weliswaar zijn inlandsche trompetten in den Archipel zeldzaam, maar naast de, op onderscheiden eilanden te vinden, kinkhoorns schijnt althans Celebes buffelhoorn- en onsamengestelde bamboetrompetten [51a]) te kennen of gekend te hebben; de laatste volgens Adriani en Kruyt in ceremonieel, sacraal gebruik (verbonden aan oorlog, veldbewerking, rouwplechtigheden), en dus stellig niets nieuws of ontleends. (Vgl. Sachs M. I. I.

51a) De, allereenvoudigste, bamboetrompetten der Chineesche varkensvleeschventers, die we te Bandoeng observeerden, zullen wel een recenten import beduiden.

& I., 1ste ed., 171.) Nieuw-Guinea moet houten trompetten bezitten.

De trompetembouchure kan dus als een inheemsch element worden beschouwd; en het àndere kenmerkende element, bij de blaasgong in het spel komend: het gebruik van een resonnator, is dat zeer stellig. De merkwaardige combinatie: blààsinstrument met resonnator, mag men voorloopig, — totdat er elders voorbeelden van worden aangetoond, — wellicht als in den Archipel ontstaan opvatten. (Of de vogelschedel boven op den langsten pijp van sommige Borneosche mondorgels een analoog geval is, weten we niet; gewoonlijk dienen resonnators hier te lande voor het versterken van geslagen tonen; vgl. onze noot 11a.)

De slagbekkens en hun partijtjes.

Een ander Pamekasansch orchestje, overigens van dezelfde soort, had echter géén blaasgong doch een metalen slaggong, met den toon contra-F. Voorts stond zijn kempoel op klein-d. Het hoogste, in beginsel solitaire, van zijn kleine bekkentjes (maar ze lagen weer alle drie samen in één rekje) gaf ongeveer een e''; de twee in beginsel gepaarde gaven omtrent a' en f'. Na elkander aangeslagen, leken die f en die e een slechte groote septime te vormen; gehoord in het muzikaal verband, maakten ze op ons den indruk van een onzuiver octaaf.

Als namen schreef men ons, successievelijk van hoog naar laag op: ,,t o' - p e t t o''', — ,,panoenggoel'', — ,,pangerep''.

Mogelijk moet het eerste dier woorden feitelijk met ṭ's geschreven worden en heeft het klankschilderende kracht. Wat het met ,,pètto''' (Jav. pitoe), 7, zou kunnen hebben uit te staan, weten we niet; trouwens we vinden de e duidelijk als ,,stom'' aangeduid.— Het tweede zal in het Madoereesch beter ,,p a - n o n g g h o e l'' worden gespeld en van ,,tongghoel'' (Jav. ,,toenggoel'') afkomen. In wèlken zin deze ketel de ,,eerste'' of ,,voornaamste'' verdient genoemd te worden, ontgaat ons; — in het Javaansch wordt weleens een diepste toon (toets) eener reeks met het woord panoenggoel aangeduid, maar dit-hier is niet de diepste ketel; — dat, naar Kiliaan meedeelt, de middelste, (centrale) steen van een vingerring of een ,,oorkrab'' bij de Madoereezen panongghoel heet, lijkt nauwelijks reden genoeg om dezen midden in het rekje liggenden ketel óók zoo te noemen. Overigens was in dit bepàalde geval dit middelste bekkentje ook het grootste. (Op de photo is dat niet zoo.)

,,Pangerep'' moet natuurlijk liever ,,p a n g e r r e p'' gelezen worden, en afgeleid van het ,,kerrep'', dat we kennen als: eng, dichtbijeen; er vallen van zijn slagen inderdaad méér dan de diepste der kleine ketels er laat hooren; toch ware de naam feitelijk alleen goed voor het kleinste en drukste der drie.

Of de zooëven geconstateerde tooncollectie: f', a', e'' (?), inderdaad denzelfden zin heeft als de, in het begin van dit hoofdstukje genoteerde: f', bes', d''(?), weten we niet te zeggen. Men vergelijke hierbij echter de inconstantheid van den hoogsten toon der (in h.st. X behandelde) spleettromorchestjes. Dat er evenwel in de combinatie of tegenstelling dier hooge e'' en dier vermoedelijke f' (ondersteund door dien bastoon contra-F?), weleens iets principiëels zou kunnen liggen, vergete men óók niet. Zie daarvoor in datzelfde h. st. X de opmerking over het mogelijke samengaan van een B en een ais, en voorts vooral ook hetgeen we verderop in dit XVIIde kapittel nog zullen hebben aan te teekenen over de belangrijkheid der groote-septime-relatie voor de melodieën, gespeeld door de schalmei van dit orchestje. — Het onwillekeurig, stilzwijgend, verwachten van nette, zuivere octaven, is

misschien óók maar weer een Westersch bijgeloof [51b]).

We moeten overigens nog even terugkomen op dat, zooëven reeds enkele keeren genoemde, Xde h. st. (blz. 80).

Geleid door de opmerking van een Madoereeschen raadgever, vergeleken we de partij van het middelste trommetje der Pamekasansche ṭongṭongorchestjes bij die der bekkentjes in van-zulke gemengde orchestjes met een schalmei als melodiestem. We vonden toen de vèrwantschap duidelijk, maar merkten op, dat die gangbare bekkenpartijtjes eenvoudiger, en ook metrisch minder interessant waren. De tromstem en het partijtje der bekkens schenen twee verschillende stadia te representeeren, waarvan we echter onbeslist moesten laten hoe ze zich uit elkander ontwikkeld hadden [52]).

We zien echter nader, dat de bekkentjes in het Pamekasansche geval feitelijk nèt zooiets speelden als dat eigenwijze spleettrompartijtje daar ter plaatse:



Van elkander zijn deze beide „vernuftigere en meer variante" stemmen, met hun neiging tot syncopischheid, dus géén tegenstellingen; maar s a m e n vormen ze de tegenstelling èn tot de oude muziekjes zonder melodieïnstrument maar met de uiterst simpele meestal door slagbekkens gespeelde thema's, èn tot gemengde orchesten als het Bangkalansche, welke in hun bekkenpartijtjes die allersimpelste thema's nauwkeurig bewaard hebben [53]).

51b) Voor een conflict van e plus b met es" en bes" in Soendasche muziek zie men nog Kunst en Wiranatakoesoema, „Dj.", I, 248.

52) Voor de verhouding tusschen die bekken- en de bedoelde spleettrom-motieven vergelijke men ook ons kap. XVI.

53) Voor de oude muziekjes van alleen maar slagbekkens (en trommen) vergelijke men de noten 6d en 42.

We hebben gezien, dat „semprong", — wat we voor een secundairen naam hielden van den blaasgong, van het diepste instrument — zich aan het hèèle orchestje als naam schijnt te hebben meegedeeld; zoo schijnt zijn melodie-, zijn discant-instrument, de schalmei, peet gestaan te hebben over het gehéél der door ons orchestje begeleide vertooning; immers zei men ons, dat die te Pamekasan „s a r o n è n" wordt genoemd. (P. & H. s.v. „serronèn": inl. muziek, inl. comedie.)

Van dit Pamekasansche schouwspel kan de Lezer de personnages afgebeeld vinden op een onzer photo's, — zij het ook dat die afbeelding nogal vaag is als gevolg van het, (in een penḍâpâ onvermijdelijke), tegenlicht. Wàt de door hen gegeven vertooningen inhouden, daar hebben we geen vermoeden van: De tijd ontbrak om te wachten tot ze zulk een tafereel zelfs maar tenhalve ontrold hadden.

Trouwens, — wat hadden we er dan nòg van verstaan? Is er over dit bepaalde

We hebben trouwens over deze kategorie nog het een en ander te zeggen.

En wel voornamelijk over het orchestje van de Beḍâjâ Ketawang. (Zie onze noot 46, de correspondeerende passage van onzen tekst, en voorts bij J. & C. J. A. Kunst „...Bali" p. 115 en 116).

Pangeran H. schrijft dat de twee kemanaq's op penoenggoel (dat is bem) en nem staan; (niet op penoenggoel-barang zooals bij Kunst wordt aangenomen). Vermoedelijk heeft Pg. H. zich verschreven; de afstand nem-bem is te groot om ooit den indruk van een halven toon te maken, wat de Sâlâsche kemanaq's toch gedecideerd doen. Ook meenen we, er naast kenong en keṭoeq verder nog twéé gongs en twéé kenḍangs in te hebben hooren meespelen, echter géén kempoel (?).

We zouden voorts willen vragen: heeft mogelijk de hr. K. alleen de muziek gehoord van een der àndere beḍâjâ- of srimpi-dansen waaraan de kemanaq's te pas komen, maar niet de Beḍâjâ Ketawang zelf? Hij noteert namelijk het stereotype motief der kemanaq's als volgt: es', d', es', rust, (volltaktig). Misschien dat dit voor die andere dansen geldt of voor sommige ervan, maar in de Beḍâjâ Ketawang zelf spelen ze onophoudelijk het

genre van Madoereesch tooneelspel, of over de groep der daarmee verwante spelen ooit iets van belang geschreven? Wie er werkelijk het voornaamste van wilde vastleggen, zou het overigens niet kunnen stellen buiten de hulp van een zeer vaardig stenograaph, die tevens een goed kenner der Madoereesche taal, liever nog een geboren Madoerees, ware. (Zooals hier in deze Javaansche contreien de Javaansche stenograaph, liefhebber en kenner van 's lands volkskunst, ons maar al te zeer ontbreekt; — en niet ons alleen, naar we vermoeden!)

Hoe dit alles nu zij, de samenstelling van het tooneeltroepje in quaestie valt af te lezen van de photo. — Twéé der jeugdige dansers zijn in vrouwelijk travesti, moeten (dans)meisjes verbeelden. — Dan zijn er die twéé met de eigenaardige, wat op épauletten lijkende, schouderversieringen, jonge mannelijke rollen, blijkbaar. — Dan de ééne in normale Inlandsche mannendracht, (als hij er inderdaad bij behoort, zich niet op de photo heeft gesmokkeld!) — Dan die ééne rijzige, quasi vorstelijke gedaante. We zouden zeggen, dat deze niet gemaskerd is, doch maskerachtig gegrimeerd. Voor zulke maquillages zijn te vergelijken de vaak zeer fraaie der narren in den Midden-Javaschen wajang

---

motief: es', d', es', d', waarvan alleen de lààtste d' ,,achter de maatstreep'' ligt. Op zulk een d' vallen dus de gong- of kenongslagen ook. Het dynamische zwaartepunt der motieven ligt echter op de éérste d', (de keṭoeq-slagen releveeren die). De lààtste, metrisch sterkste noot (de twééde d') heeft een afwijkend timbre doordat de speler voor dien toon de demping niet opheft. Om het dooreenloopen der twee tonen te voorkomen dempt n.l. de nijågå die de es-kemanaq bespeelt zijn instrument tusschen den duim en den wijsvinger der hand, waarmee hij het vasthoudt, zoo lang en zoo vaak de d moet klinken. De speler van de d-kemanaq laat dezen echter alléén vrij gedurende de éérste d', maar doet daarna de afdemping drie kwarten lang voortduren. Voor sommige gedeelten van den dans is de figuratie, de afwisseling dier twee tonen, plotseling dubbel zoo vlug; (men vergelijke dergelijke omslagen in de senènnan).

Om het terloops te zeggen, het een semitoon omhoogzweven der kemanaqtonen, als gevolg van het afdempen, dat Groneman wil waargenomen hebben, vermochten wij niet te observeeren.

Pg. H. citeert een plaats uit de pakempeḍalangan, waar ,,het geluid van de werklieden, gamelan-smeden en goudsmeden'', die aan het werk waren, genoemd wordt ,,een gerinkel van belang, onafgebroken gelijk het mandaraga'', en betoogt dat met ,,mandaraga'' een voortdurend koorgezang (zooals er bij de Beḍåjå Ketawang weerklinkt) moet bedoeld wezen.

Natuurlijk zal echter meer speciaal aan het onafgebroken, quasi rinkinkend accompagnement van zulk een gezang gedacht zijn, aan het spel dus der kemanaq's.

Hoe nauw echter de overeenstemming is tusschen smidsgehamer (zij het ook niet bepaaldelijk dat van gamelan- of edel-smeden) en de kemanaq-partijen, werd ons onlangs, toen we over het zadel tusschen Sinḍårå en Soembing reden, bewust.

Uit een désa niet ver van den weg, klonk luid en ononderbroken het tweetonig gerinkink eener smidse. De twee klanken, (de twee gebruikte hamers dus?) verschilden een halven toon. En hun gulden keten hoorden we duidelijk in viertonige schakels geleed, en van elken schakel, ieder motief, scheen ons de tweede toon, (de eerste slag van den grootsten hamer?) benadrukt. Korter gezegd: dit smidsgehamer was met de Sålåsche kemanaqstem volmaakt identiek!

Enkele oogenblikken later gaf een tweede smederij van hetzelfde dorp gelegenheid nauwkeurig dezelfde observatie te herhalen. Overigens lagen de semitonen der beide smidsen op heel verschillende niveaux.

Zal het instrumentale accompagnement bij de Beḍåjå Keṭawang stellig zeer oud zijn, van de koormelodie kunnen we dat zoomin bevestigen als — naar we reeds zeiden — ontkennen. In dit geheele ritueele complex gelijk dat thans daar ligt, zijn vermoedelijk elementen van zeer verschillenden ouderdom vereenigd. De gezongen tekst echter, — zoo deelt men ons mede —, moet echte poedjånggå-poëzie zijn, en dus niet zeer oud. Trouwens de legende schrijft aan dans en zangwijze ook geen ouderen oorsprong toe dan Sultan Agoengs tijd; (1ste helft 17de eeuw). —

Bij een bepaald gamelanstuk, dat op de herdenkingsdagen der verheffing van Z. H. den Soesoehoenan dient als inleiding der plechtigheden wier centrum de Beḍåjå Ketawang is, en door een sléndrogamelan zonder gambang kajoe of gendèrs (noch andere zachte instrumenten) maar ook zonder bonangs, doch mèt gambang gångså, gespeeld wordt, troffen ons in den cantus firmus herhaalde groepen van het type ḍḍ, nm, lm, nm, of gl, lm, ḍḍ, lm, die herinneringen aan de oude genḍing Lokånåntå schijnen. —

Naast de vier-, de drie-, en de twee-tonige muziekjes, die in den loop onzer beschouwingen herhaaldelijk zijn ter sprake gekomen, kennen we ook één-tonige Javaansche gamelanmuziek. En wel zeker gevechtsgeweld, dat we te hooren kregen bij de groote wajang-orang-vertooningen in den Jogja-

orang (en de nog véél mooiere der Voor-Indische, Malabarsche, veshams). [54]) Met de breede, vleezige (?) lippen doet hij ons overigens aan een bepaalde wajangfiguur, een wajangààp, den edelen Majangkårå denken. Maar dit kan puur toeval wezen. — Tenslotte twéé gedecideerd dierachtige figuren. Deze dragen als onderdeel van hun totale verhulling, inhulling, een werkelijk, 'spelers facie bedekkend masker, hetzij dat dit uit doek, of uit hout (?) bestaat. De eene figuur, de gladde, witte, zal iniedergeval wel een witte aap verbeelden. De andere, de ruige, zwarte, zou een béér kunnen beduiden. (Vgl. den ,,gadja (!) biroeang'' van Bataviasche straatvertooningen.)

Het korte brok spel, dat wij in de Pamekasansche kaboepatèn konden observeeren, — al onze waarnemingen en aanteekeningen te Pamekasan, betreffende dit Madoereesche tooneel en zijn muziek, betreffende gamelanstukken, betreffende spleettromorchestjes, zouden niet mogelijk zijn geweest zonder de vriendelijke bemiddeling van den regent, R. A. A. Kertoamiprodjo, wien wij dus veel dank weten, — dat brok omvatte niet meer dan een soort van speelgevecht, een elkander op- en na-jagen van ,,beer'' en ,,aap.''

We gaven het zooëven al te kennen: wat er mogelijk over de Madoereesche saronèn- of salabădhăn-vertooningen en hetgeen daarmee verder samenhangt is geschreven, overzien we niet. Maar de ,,Enc. v. N.I.'' moet de litteratuur in quaestie beter hebben kunnen bereiken dan wij hier, en we citeeren dus (uit de 2de ed., 1918, deel II, blz. 641) het volgende: ,,Zeer gelield hij de Madoereezen maar ook meestal aanleiding gevend tot vechtpartijen, zijn de slawatans of op Oost-Java sandoers, op Oost-Madoera podjian en sroenèn genaamd. Een jongen van circa 12 jaar wordt als meisje gekleed, terwijl er verder een paar potsenmakers en de leider der vertooning zijn. De begeleidende muziek bestaat uit een soort klarinet (lees: schalmei, of hobo) (sroenèn), twee kendangs en een kenong. Er wordt gedanst, men zingt grappige liedjes en houdt komische samenspraken, welke het publiek doen schateren van het lachen. Europeanen, Arabieren, Chineezen en niet zelden zelfs ambtenaren, worden vaak op luimige wijze geparodiëerd..'' [54a]) (Zie ook kp. XX, XXI B en XXII.)

De naam ,,saronèn'' is, naar we zagen, niet tot Oost-Madoera beperkt; voorts had die Pamekasansche vertooning [55]) al dadelijk een veel uitgebreider personeel aan spelers dan het zooëven opgesomde; de eene ,,vrouwen''-figuur was stellig véél ouder dan omtrent 12; ook denken we dat de inhoud van het spel in dit geval méér samenhang zal gehad hebben, dan men uit de Enc. kan lezen.

,,Sanḍoer'' wordt vermoedelijk in onderscheiden streken (Soerabaja?, — Sampang) factisch als àndere naam gebruikt voor hetgeen elders b.v. salabădhăn heet. Maar niet ver Zuid-Oost van Pamekasan zagen en hoorden we onder dien naam een boersch spel van zang en dans vertoonen, dat met de salabădhăn

---

schen kraton. De damoengs, de sarons enzoovoort, sloegen daarbij onafgebroken alarm, in kwartnoten, op een es, goeloe (van pélog of van sléndro); diepe instrumenten, basbonang en slenṭem markeerden daaronder om de twee tellen de zware deelen; de beḍoeg bonkte onophoudelijk de volgende tweemaatsfiguur: rust, bonk, rust, bonk, rust, bonk, bonk, rust, (ze is volltaktig geschreven in kwarten; drie der vier tromslagen vallen dus syncopisch); en het geheel heeft iets merkwaardig jakkerends, opwindends.—

54) Zie: A. Meerwarth ,,Les Kathâkalis du Malabar'' in het ,,Journal Asiatique'' CCIX, No. 2, (Oct.-Déc. 1926).

54a) Dr. Th. Pigeaud vindt reden om te overwegen, of in kluchtige spelen gelijk ,,saronèn'' niet oorspronkelijk vóórspelen van complete topèng-voorstellingen moeten gezien worden.

55) Voor vertooning, schouwspel in het algemeen geeft K.: ,,ghoen-tengghoen'' e.d. vormen, afgeleid van ,,te(n)gghoe(h)'': voor zijn genoegen kijken naar iets. (Kangèansch: ,,alèa'-lèa'!'').

nauwelijks iets kan hebben uit te staan. (Kap. XXII.)

Kiliaan geeft onder salabădhăn op, dat het is: de „naam van een klein stel muziekinstrumenten (dus een orchestje) waartoe behoort een trompet (lees: een schalmei), en waarbij door een dansjongen en een grappenmaker wordt gedanst". Dat klopt dus nogal met de beschrijving in de Enc., en ook met wat wij te Bangkalan als salabădhăn observeerden en deden photographeeren.

P. & H. spellen salabhădhăn, en verklaren dit, of ook „salabhăt" met: „stel muziekinstrumenten, bestaande uit tamboerijnen" (?); ook „man die zich kleedt of voordoet of handelt als een dansmeid".

Het mag wonderlijk lijken dezen naam en deze vertooning in verband gebracht te zien met het woord en het begrip „salabăt", dat inhoudt: aanroeping tot God, gebed om vergeving van zonden, offergave, geld aan een ḍhoekon gegeven voor de genezing van een zieke; waarnaast „salawăt": Arabisch gebed o.a. bij begrafenissen. Maar, men kan het van elders weten: dat aan religieuze handelingen vermakelijkheden verbonden raakten, of dat ze daarin verloopen zijn, en dan nogal eens in weinig loutere, in bepaald erotische, jazelfs verkèèrd erotische, is feitelijk niets ongewoons.

P. & H.'s meening, dat het salabădhăn-orchest een tamboerijn-orchestje zou wezen, houden we voor onjuist en voor ontstaan door verwarring van salabădhăn met iets anders. Maar ze brengt de Soendasche terbangorchestjes tebinnen (in noot 38 vermeld), die „terbang salamat" en „terbang moemoeloedan" heeten, en wier namen dus ook aan religieuze of quasi-religieuze gebruiken doen denken.

Waar P. & H. mee kunnen in de war zijn, dat is, wat we bij Kiliaan beschreven vinden als „haddra(h)": „verheerlijking en lofprijzing van God onder het slaan van tamboerijns". (Het zou van een Arab. woord af komen.) Maar het troepje, dat in het Banjoewangische onder dien naam ageerde, en inderdaad op kleine en grootere lijsttrommen tamboereerde [56]), placht weliswaar met vroom Arabisch reciet te beginnen, maar belandde na maar heel weinig tijd bij de landloopende amoureuze (Javaansche of Maleische) lyriek van die streek daar; trouwens een of twee van de deelnemers moesten weer blijkbaar vrouwen voorstellen.

Het woord „konnot" is, blijkens Kiliaans opgave, de naam voor een bij de ochtend-salat hoorend gebed; maar dit (uit den verbasterden aanhef van zeker koranvers ontstane woord) beduidt secundair ook den clown bij een salabădhăn (te Bangkalan).

Volgens hetzelfde woordenboek is „podjhi(j)ăn" zooveel als salabădhăn, immers de naam van een rondtrekkende troep kunstenmakers, („kunstenaars" schrijft het ouderwetsch en deftig!), bestaand uit een dansjongen, een grappenmaker en bespelers van muziekinstrumenten. En dit woord komt weer van „podjhă(h)", „poddjhă", „podjhi", met beteekenissen en afleidingen als: God om iets bidden, iemand goed of kwaad toebidden.

Kiliaan weet nog mee te deelen, dat op de Kangèaneilanden zulk een vertooning „pangka'" zou heeten; terwijl „kodjher(răn)" een Soemenepsch soort van „podjhiăn" heet, „waarbij slechts één persoon als zanger optreedt" (K.)

Eindelijk heeft een Madoereesche hand ons (te Pamekasan?) nòg een naam opgeschreven voor „een soort van salabădhăn", namelijk: „bhăgghărbhis". Dit zal komen van „ghărbhis", wat zooveel moet beduiden als „ghănḍhes",

56) Kiliaan geeft als te Bangk. gebruikelijk woord nog op: „enggentroeng" of „agentroeng", beduidend: onder het slaan op een tamboerijn een lied zingen. Of er koorzang of solozang, geestelijke of wereldsche muziek mee is bedoeld, weten we niet.

d.i.: kwaadspreekster zijnde, veel praats hebbende, (van een vrouw). Er zou bij gezongen worden onder begeleiding van 1 djiḍor, 2 ghenḍhăngs en 4 terbhăngs. (Dus een orchestje van louter trommen. — Zie hooger wat we uit P. & H. citeerden over salabhădhăn, en opmerkten over haddra(h). —) Vgl. ook noot 76a.

We lezen uit de woordenboeken nog een en ander aangaande de Madoereesche namen voor de verschillende soorten van spelers, die aan salabădhăn-vertooningen e. d. deelnemen.

Volgens Kiliaan moet ,,semprong" niet slechts de naam zijn voor een tooneel-orchestje met blaasgong (en voor deze laatste zelf?), maar ook voor den clown, grappenmaker bij een salabădhăn-vertooning [57]). — ,,Pandjhăk" geeft hij als naam voor de medespelers bij een vertooning met maskers (dus topèng), bij salabădhăn of podjhiăn, met inbegrip der muzikanten. Hiervoor te Soemenep (ook?) ,,adjhing". (In het Jav. is pandjaq: smidsknecht, medehelper bij het gamelanspel. — Zie Jansz. — Dus ook muzikant?)

,,Sengklè" is: danser bij een salabădhăn.

,,Goedil": een verouderd Bangkalansch woord voor ,,schandjongen die als meisje gekleed het beroep van dansjongen uitoefent" (K.)

Het is, of was dus, (want hoe het tegenwoordig bij de Madoereezen met dergelijke praktijken gesteld is, weten we niet), wat bij de Baliërs gandroeng genoemd wordt. Voor analogieën bij een heel ander volk, zie men b.v. de ,,Enc. v. N. I." s.v. ,,Muziek" (2de ed. II, 825) en ,,Atjehers" (I, 94): ,,De ratèb thadati, de eigenaardigste en meest geliefde karikatuur van den godsdienstigen ratèb" (in welks pauzen overigens óók pantoens e.d. worden gereciteerd) ,,die men in Atjèh aantreft, wordt uitgevoerd door gezelschappen van 15 tot 25 mannen, die een kleinen, schoonen voor de uitvoering vrouwelijk uitgedosten jongen voor het spel hebben opgeleid". En: ,,De uitvoeringen, bekend onder den naam ratéb sadati (...) zijn eene verbastering der godsdienstoefeningen bij de mystieke orden in zwang." Vgl. ook noot 76a.

De complicaties, vermengingen of verklevingen van religieuze, erotische en aesthetische elementen zijn blijkbaar niet tot bepaalde volken of religies beperkt, en zullen hier te lande allicht overal geënt zijn geraakt op oud inheemsche gebruiken of misbruiken, die zelf in mannenwijdingen e.d. wortelden.

Een onzer photo's geeft het orchestje van een Bangkalansche salabădhăn te te zien. Het beperkt zich tot één kenḍang, één blaasgong, één schalmei. Noch de geblazen melodie, noch één der andere partijen vertoonden principiëele bizonderheden of afwijkingen, zoodat we er niets van genoteerd hebben. Het jochje op de afbeelding zou wel een dansjongetje kunnen zijn, en dan, gecostumeerd, een ààrdig danseresje. Maar of hij factisch bij het troepje hoorde, is ons niet bekend. In ieder geval was hij ter gelegenheid van het congres door een grooten bonkigen kerel, een uiterst onwaarschijnlijke ,,vrouw", vervangen, die ook volstrekt niet tot zingen was te krijgen. De twee lummels, mee op de photo stàànde, zijn mogelijk wel werkelijk hansworsten, mogelijk ook hebben ze er zich maar momenteel toe geïmproviseerd, en misschien hadden ze wel gecostumeerd moeten wezen. De zittende rest heeft in ieder geval niets met het spel te maken.

(Bellen. — Een klapper?)

Wat we nog wilden opteekenen: De ,,beer" van het Pamekasansche troepje was, meenen we, van een metalen (rin-

57) Andere namen of kategorieën van Madoereesche piassen zijn: ,,Lolotjon" of ,,tjonlotjon", ,,(lotjo(h)" beduidt: grappig, aardig). — ,,Loeddroek", ,,loeddroeghăn" (B.) of ,,loddrok" (P.), (vgl. de Oost-Jav. ,,loeddroeg", ,,Dj." VI, 210) — ,,Barongan" (B.P.), een grappenmaker bij een huwelijksstoet of tornooispel.

kel?)bel voorzien, al herinneren we ons niet waar hij die had hangen. Daarentegen had de ,,aap'', zijn vijand, platte ooren, die uit (twee) kleine houten veebellen [58]) bestonden en dus ook konden geluid geven. (Kap. XVI.)

Maar dan was daar nog het eigenaardige werktuigje, — door wèlken van de acht spelers gehanteerd? — waarmee deze klappen uitdeelde, en dat ,,kolpokol'' genoemd werd. We hebben dat woord eerder al ontmoet met den zin van hamer, klepel e.d. (Kap. XVI.)

Het ding gaf bij die meppen al wel heel weinig geluid. Toch vragen we ons nu achterna af, of het niet een oud, maar gedegenereerd, rudimentair geworden muziek- of geraas-instrument kan wezen; de een of andere klapper bijvoorbeeld.

We hebben namelijk al eens zoo'n klapper, van Madoera afkomstig, en bij het veedrijven gebruikt, beschreven als volgt: ,,Het bedoelde ding bestaat uit een bamboelat, nagenoeg plat stuk van den wand van een grooten bamboestengel. In dat stuk is ook een deel van een stengelknoop opgenomen. Het korte stuk ònder dat knoopfragment dient als handvat. Het lange eind erboven is in de dikte gespleten. Daar bestaat het werktuig dus uit twéé, plat op elkander liggende, bamboelatten.'' (,,Dj.'' VI, 329; — afbeelding op blz. 331.)

Deze ,,p r a k - k e p p r a k'' klappert, gezwaaid door de lucht, of geslagen op een ossenrug, met die twee latten als een ooievaar met zijn snavel. Maar hoewel die houten, Pamekasansche kolpokol, oppervlakkig gezien ook wel iets van een vogelbek met platten onder- en bovensnavel had, ware een tegen elkander aanslaan dier twee deelen toch niet goed mogelijk.

Achteraf en in de herinnering beschouwd, (we hopen, dat ons geheugen ons niet bedriegt, want we bezitten geen photo of schets), kan het quaestieuze instrument altijd nog beter dan af te stammen van zoo'n veeklapper, een — verloopen en onbegrepen — nakomeling zijn van de Toradjasche rerré of haar Niassche nicht.

Men heeft die instrumenten wel met den naam ,,slagvork'' ,,Aufschlaggabel'' aangeduid. (Sachs, ,,M. I. ... Indonesiens'', 21.) Die naam herinnert aan de Westersche stemvorken; maar dat is stellig geen bezwaar; immers het principe van geluidgeving in het eene en in het andere geval vertoont veel overeenkomst.

Evenmin als van een stemvork de twee beenen elkander bij hun trillingen, bewegingen kunnen aanraken, is dit met de twee armen of tanden van dien bamboezen vork der Toradja's mogelijk. Klappen, klepperen, doen ze geen van beide. — Wil men zoo'n rerré met de prak-kepprak vergelijken, dan houde men goed in de gedachte, dat bij de laatste uitgegaan is van een bamboelat, maar bij de eerste van een, cylindrisch, stuk bamboestengel, inbegrepen een tusschenschot. Het korte stuk daaronder dient weer als handvat, het lange stuk daarboven levert weer de twee tanden, beenen. Maar daarmee houdt de overeenkomst dan ook op. — Weliswaar is het mogelijk van zoo'n cylindrisch bamboelid een ooievaarachtig klepperenden klapper te maken, dien koker overlangs tot aan den ondersten knoop middendoorsplijtende. (Vgl. den eerder door ons beschreven en afgebeelden Javaanschen klapper ,,kopraq'' — ,,Dj.'' IV sub ,,Snorrepijperijen'' No. 16, — die in het Madoereesch namen heeft als **kopplak**, plak-kopplak, pak-kopak, pak-korpak, korpaqan.)

Maar van een rerré is de factuur, vervaardiging iets minder eenvoudig. Stelt men zich voor, dat ook hierbij werd begonnen met het overlangs doorsplijten van het lid, dan mag men vooral niet

58) We vergaten nog te zeggen, dat bij zulke tèl-kètèls de ,,klepel'' bestaat uit een tamelijk plat en breed stukje van een cocosnootschaal.

vergeten, dat een kort deel, gelegen vlak boven het onderschot, ongespleten is gebleven, en dus een soort van kleine, cylindrische, van boven open, van onder gesloten luchtkamer, q.q. resonnator vormt.

Denkt men zich nu de twee, diametraal tegenover elkander liggende overlangsche kieren, gevolg van het doorsplijten, zeer sterk verbreed door het wegnemen van deelen van den wand, zóódanig dat er — zeg links en rechts — defecten ontstaan ter breedte van ongeveer een vierde van den stengelomtrek, dan begrijpt men, dat er — „voor" en „achter" — twee lange, tongvormige wandstrooken blijven staan, die ten opzichte van elkaar dus weer zuiver overstandig zijn. (De meerdere complicaties, die het Toradjasche instrument verder nog vertoont, hebben voor ons Madoereesche geval geen belang.)

Geeft men nu met de rerré ergens een korten tik op, b.v. plat op de vlakke hand, dan zal men natuurlijk éérst het petsen van den onmiddellijken slag hooren; maar dadelijk daarna verneemt men een eigenaardig gegons. Immers die eene platte tong of tand van het instrument is door den slag in trilling geraakt, en het geluid dat hij geeft wordt versterkt door die kleine luchtkamer.

Nu had die houten slagvork te Pamekasan óók twee van die overstandige tanden of tongen, die elkander onder geen voorwaarde kunnen raken, aanraken. Maar zijn rond afgedraaide houten handvat, ondereind, was massief, had geen holte, resonnator. Ook waren de tongen veel starder, minder elastisch dan bamboe is. Zoo zulk een tong dus al in vibratie geraakt, dan kan ze toch het directe slaggeluid nauwelijks met een hoorbaar gegons verlengen.

De stukken.

Oef! In dit kapitteltje heeft het wel extra veel moeite gekost alle bijkomstigheden ordelijk af te haspelen en langs dien langen draad veilig te belanden bij de muziek, die het orchestje in quaestie speelde, de melodieën, door zijn schalmei geblazen.

We willen dan eerst schrijven over het stuk dat het eenvoudigste was, met name wat aangaat zijn tonaliteit.

Het heeft nog geen octaaf omvang, en gebruikt daarbinnen alleen de tonen fis', gis', b', cis'' dis'', zoodat het heel goed gewoon in sléndro kan staan.

Metrisch zit het wat vreemd in elkaar. Het bestaat uit niet veel meer dan één enkel (ongeveer) twee maten lang motief, (aangewezen door de bogen onder den balk). Men zal zien: den eersten keer heeft dit een voornoot (Auftakt) en reikt niet tot de 3de maatstreep. Den tweeden keer haalt het die wel, den derden keer ook, maar heeft den Auftakt verloren. Den vierden keer wordt het slechts tenhalve voltooid doordat midden erin de tweede ommegang van het thema begint en met den aanhef daarvan is het vergroeid. — Tot dat hoofdmotief treedt maar éénmaal 'n ander element in tegenstelling. (Men zie den vierkanten haak.) Het blijkt ingeschoven tusschen dat motief en zijn eerste herhaling, en is omtrent ééne maat lang. Dit heeft tengevolge, dat van die herhaling (en van de volgende herhalingen ook) de lichte en de zware helft verschoven, resp. verkeerd-om liggen tenopzichte van de origineele, aanvankelijke positie. De gongslag en kempoelslagen moeten dat natuurlijk markeeren, vaststellen.

Mogelijk dat de metrische wankelingen samen met de overbrugging, dissimuleering van einde en nieuw begin, wel iets amusants hebben. Dat zal afhangen van de mate van melodische spanning, quasi-lyrische expansie, waarmee de schalmei over die constructieve onvastheden heenblaast.

Wij willen er aan herinneren: de Indonesische schalmeispelers blazen eindelooze lijnen, maken géén insnijdingen om

adem te halen. (Zij doen dit, al blazende, door hun neus).

Dat het hoofdmotief zelf de dis'' nog niet gebruikt, maar deze pas voorkomt in de herhalingen, zoodat de melodische lijn omtrent haar midden daarin, in dien toon, culmineeren kan, (waarna de laatste herhalingen zonder zachter gespeeld te worden als het ware een ideëel echo-of herinnerings-effect maken), komt aan het stukje ten goede.

Den naam ,,Tottèng'' hebben we al ontmoet in kap. X. We protesteerden toen al; dat spleettrommuziekje deed ons niet aan een saron denken, wat die naam toch scheen te willen laten doen. Maar op deze schalmeimelodie past hij nog minder. Mogelijk echter motiveert de tekst hem. Overeenkomst met het ginds genoteerde spleettromstukje hooren we niet of nauwelijks. Want het ware gewaagd, het derde maatmotief van het thema daar, gelijk te stellen met de eerste herhaling van het melodische hoofdmotief hier.



Iets minder eenvoudig is het gelegen met de reeks tonen van het volgende stuk, dat „Drèl'' heet. Voor den naam (,,Salvo''), zie men ons opstel ,,Over muziek in het Banjoewangische'', ,,Dj.'' VI, en wel op pag. 222. (Jansz legt verband met het Hollandsche woord ,,drillen''.) We vinden weer feitelijk géén gelijkenis tusschen de twee lezingen. Tenzij die mocht gegeven zijn in de vierde (volle) maat van de Banjoewangische zangwijze (o.c. pag. 224), vergeleken met de eerste maat der Pamekasansche lijn. (Waarbij dan fis', b, d', e', fis', zou weerspiegeld worden door b', e', fis', gis', b'.)

Wat de gebruikte toonschaal betreft, denke men zich de voor het Pamekasansche ,,Tottèng'' genoemde collectie vermeerderd, in de laagte, met een e', en in de hoogte met een e'' en fis''. De e' naast de dis'' verbiedt, de toonsoort van het stuk als (gewoon) sléndro te verstaan.

Maar van die dis'' is het de vraag, of ze wel zeer organisch tot het wezen der tonaliteit in quaestie behoort. Op de éérste plaats waar ze voorkomt, is ze in ieder geval maar een bijkomstige versieringsnoot, die de speler pas introduceerde een der latere keeren dat hij het stuk speelde.

Aanvankelijk was die maat daar, gelijk aan de voorafgaande, en ze verliest ook niets van haar zin als die dis'' door een e'' wordt vervangen. Betrekkelijk ware ook in de tweede helft van ,,Drèl'' eenzelfde vervanging dier dis'' zonder veel schade mogelijk.

Wat we nog zeggen wilden: Tegen het eind van het stuk staat twee maal een gis' (gekenmerkt door sterretjes), die de speler zeer laag nam, en wij meestal als een g' wilden hooren. Opzettelijkheid dezer lage intonatie ware volstrekt niet ondenkbaar. Tenminste hebben we eens een schalmeiblazer van een verwant orchestje, dat echter uit het Madioensche afkomstig was, duidelijk een dergelijke tegenstelling stellen, er quasi mee hooren spelen.

Van metrische architectuur lijkt de onderhavige schalmeilijn ons nogal gecompliceerd. Ze vult haar tweemaal 8 maten op tamelijk willekeurige en phantastische manier. We demonstreeren dat door Riemanniaansche cijfers boven den balk, en door bogen. De met 2a, 4a, 4b, en later weer met 4a en 4b gemerkte elementen zijn gewijzigde en bevestigende herhalingen van wat er onmiddellijk aan voorafgaat.

Het latente conflict dezer vrijheden met de streng gebonden gong- en kempoelinterpunctie kan de levendigheid van het geheel alleen maar bevorderen.



Het derde van onze stukken heet „S a g h ă r ă n''. — Saghără is: zee, oceaan. De naam kan dus beduiden: „Zeewijs'' of iets dergelijks.

De collectie tonen die gebruikt worden is gelijk aan wat we vonden in het vorige geval; alleen loopt de lijn één toon hooger op, raakt nog een gis'' aan. Ook is er géén e'' doch zeer gedecideerd en consequent een dis''.

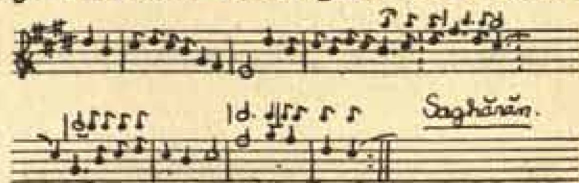
Weifelden we bij „Drèl'' of die tegenstelling van een dis'' en een e' niet min of meer incidenteel was, in „Saghărăn'' schijnt ons dat conflict of die oppositie wel zeer tot het organische wezen van de instrumentale melodielijn te behooren. En dat, ofschoon die e' er maar één enkelen keer in voorkomt, en niettegenstaande de speler haar ook daar aanvankelijk nog vermeed. Hij blies toen de eerste kleine phrase als volgt: dis'', b', cis', dis'', cis'', b', gis' — alle noten kwarten; alleen de slot-gis' een halve noot.

De bedoelde steile tegenstelling ving immers, toen de speler haar eenmaal gevonden (of hervonden) had, veel te veel licht, beide uitersten, — die felle dis'' om mee te beginnen en die dreunende e', grondtoon van het instrument, om de aanhefphrase te besluiten, — en daarna weer het wegspringen naar de dis'', kregen veel te veel nadruk om iets toevalligs te zijn.

Als dat niet het mengen van aesthetische appreciaties in het pogen naar onpartijdige wetenschappelijke waardeering van het gevonden feitenmateriaal was, zouden we zeggen: Het hier bereikte effect, de hier ontstane expressie is ook veel te schóón om iets toevalligs te zijn.

Van ontwikkeling, architectuur, is het stuk dat we onder handen hebben, homogener, dan het vorige. De beweging vloeit uit zichzelf dóór; het hangt niet aan elkander van inlaschschakels.

Omtrent het midden, waar de maatstrepen gestippeld zijn, hebben we de metriek misschien wat onnoodig gecompliceerd voorgesteld. Vermoedelijk is de eigenlijke beteekenis zoo als we boven den balk aanduiden. Tenminste gelooven we niet erg aan de organischheid van dat quasi-Schotsch gerhythmeerde moment. We zouden hier met een min-of-meer gestold, wat stereotyp weerkeerend, rubato kunnen hebben te maken. Het slot van de melodie, de terugkeer tot het begin, was meestal rhythmisch wat bewogener dan we het hebben genoteerd. Bijvoorbeeld ten naastebij gelijk we het er boven geschreven hebben.



Als naam van het volgende stuk heeft een Madoereesche hand ons te Pamekasan „Oeramba''' opgeschreven. We zijn dien naam al eerder tegengekomen. (Kp. XVI.) Een andere Madoereesche voorlichter wil „O r a m b ă''' spellen. De eerste lettergreep is dan een interjectie, de rest beduidt (als in het Javaansch) zekere toespijs bij de rijst, gemaakt van buffelhuid.

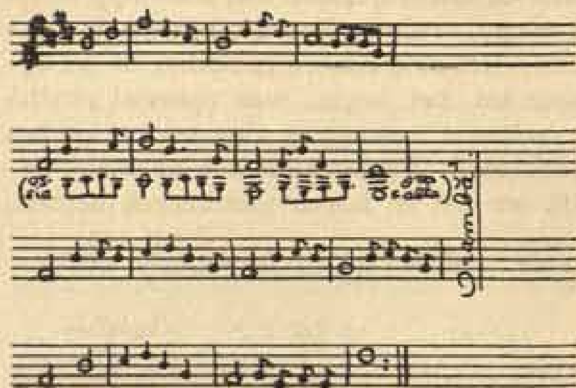
Het bijbehoorende versje luidt:

„O rambă' lè-a-lè o rambing,
Nasè' topa' lè-a-lè djhoeko' kambing.
O rambă' ghoer-djăgghoerăn.''

Dus zoo ongeveer: „O buffelzwoerd, lè-a-lè, o lorrelap; Rijst gekookt-in-gevlochten-blad, lè-a-lè, geitevleesch; O buffelzwoerd, plofplof''.

De zinlooze klanken lè-a-lè zouden mogelijk wel van ,,ali'' ,,alè'' (jonger) broertje kunnen zijn gekomen. (En dus feitelijk ,,lè'-alè'' moeten wezen.) De klanknabootsing aan het eind zal wel het geluid willen verbeelden, dat de voos holle, opgeblazen rambă maakt bij het stuk gebeten worden.

We zullen geen poging doen de woorden van dit meer expressieve dan verstaanbare smulpoëem te passen onder de noten van de volgende melodie, want we kunnen volstrekt niet schatten, in welke mate en op wat voor manier onze instrumentalist het gezongen wijsje heeft vervormd, en bovendien is de lezing der woorden uit Sampang afkomstig.



De reeks der tonen, in dit wijsje gebruikt, is, naar men bemerkt, identiek met die der twee vorige stukjes. Alleen komt die hooge gis er niet in voor. Wanneer we eenige zekerheid hadden, dat de kleine tertsen werkelijk reëel waren, zouden we ons geneigd gevoelen, op de twee gelijkvormige tetrachorden te wijzen, waaruit de reeks dan ware samengesteld, te weten: e', fis', gis', b'; en b', cis'', dis'', fis''.

Overigens zouden we ook dan moeten toegeven, dat die twee tetrachorden zich in dit schalmeideuntje, zooals het daar ligt, niet afteekenen als twee natuurlijke niveaux (met kwintafstand) waar het zich beurtelings op beweegt. Er is wel een schifting in twee liggingen aangeduid, maar de laagste daarvan omvat eigenlijk die e' niet méé, nog minder steunt ze er op als op een wezenlijk fundament.

Eerder heeft die e' het effect van een, — belangrijken en effectvollen, maar niettemin aan een van nature pentatonische reeks toegevoegden — extratoon. Den eersten keer dat ze zich in het spel van dit wijsje mengt, maakt ze een indruk zoo niet van een ontsporing, dan toch van een ontwijking, uitwijking, (resp. modulatie).

Den tweeden keer, — waar ze zich niet permitteert zelf als sluittoon, slottoon te fungeeren, doch dezen alleen maar voorbereidt, is het effect van die e' wat minder bruusk, doch niet minder opmerkelijk, en door dien riskanten eindsprong e'-dis'' zelfs bepaaldelijk fráái.—

Hoewel we dit stukje op hetzelfde niveau, in dezelfde absolute ligging genoteerd hebben als de voorafgaande nummertjes, blies de vrind het feitelijk niet daarin. Aanvankelijk verstonden we den schijndrieklank van den aanhef als c-duur, maar later als bes.

We hebben het al eens elders opgemerkt: Over het algemeen is men geneigd van blaasinstrumenten te verwachten, dat ze 'n eens vooral vaststaand stel tonen produceeren, hun melodieën daaraan zijn gebonden. Maar bij de primitieve Oostersche aërophonen komt dat niet uit, en zeker niet bij de schalmeiën. Ze laten hun blazers veel vrijer dan de technisch geacheveerde Westersche instrumenten dat doen.

In het gegeven geval zal de speler het stukje bij toeval aanvankelijk wat extra hoog hebben ingezet, en later, bemerkend, dat het hem inspande om dat peil te handhaven, van den weeromstuit juist bizonder laag zijn beland.—

(Zie voorts het gelijknamige stuk in kapittel XX.)

De vrijheid, aan den speler gegund, maakt deze zich niet alleen ten nutte

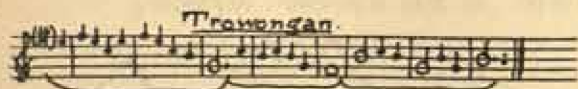
door (gelijk we zooëven gezien hebben) in verschillende transpositietoonsoorten te blazen als dat zoo uitkomt, doch óók door op een en hetzelfde instrument in onderscheiden toongeslachten te musiceeren.

Deden de vier voorafgaande stukjes althans inzooverre aan sléndro denken, dat ze primair in een anhemitonische pentatonische schaal leken te staan, — daaraan kon dan eventueel een zesde toon zijn toegevoegd, die echter nergens tot onmiddellijke semitoon-schreden, doch alleen tot groote-septime-effecten leidde, — de resteerende deuntjes zijn niet pentatonisch en in ieder geval niet anhemitonisch van wezen, van grondslag. Kleine, halvetoonachtige intervallen komen er gewóón in voor.

M.a.w., er is niets tegen, aan te nemen, dat de bedoelde wijsjes in pélog staan.

Bij het eerste ervan weifelden we of we zijn toonvoorraad moesten weergeven met: f', g', b', c'', e'', (f''), dan wel fis moesten schrijven. M.a.w. het quaestieuze interval was ongeveer 3/4 toon, — wat goed klopt met den afstand van goeloe-ḍąḍą in pélog. Het bovenstaande reeksje kan dus correspondeeren met: gl, ḍḍ, lm, nm, bm, (gl'). Dus zal het onderhavige nummertje een van de gebruikelijke quasi-pentatonische vormen van pélog vertoonen; immers de tonen pélog en barang komen er niet in voor.

De naam van het wijsje: „Trowongan" kunnen we alleen vinden als Javaansch. Het woord schijnt iets te beteekenen van: opening voor lucht of licht, (vgl. srowong en trawang).



Van de constructie dezer melodie, resp. dezer lezing-voor-schalmei, weten we niet of we die gebrekkig moeten vinden, of interessant. Ware er een (instinctief) opzet werkzaam in de groepeering van drie plus twee plus drie maten, dan interessant.

Het volgende stukje, „Gheḍḍhoek" (of „Keḍḍhoek"), welke naam blijkbaar met het Javaansche „geḍog" correspondeert, en dus gestamp van een paard zou kunnen beteekenen (of op de wajang geḍog duiden?), — gebruikt dezelfde collectie van tonen als het vorige; alleen is de e'' (bem) nu door een d'' (barang) vervangen. D.w.z. het is óók pélog, maar vertegenwoordigt daar den „barang" genaamden variant van, doch houdt zich evengoed pentatonisch.

Al weten we de feitelijke ligging der gongslagen etc. niet, toch nemen we aan, dat de toon, waar de schalmei mee begon, eigenlijk een slottoon, besluit of samenvatting van de (afwezige?) inleiding is. Zie de, door bogen aangewezen, geleding van het stukje.



Ten slotte zullen we nog een schets geven van „Ram-èram", — maar geheel vrijblijvend! Immers, onder het hooren en noteeren gelukte het ons volstrekt niet, een inzicht te krijgen in zijn constructie en in de bedoeling dáárvan. Pas achteraf hebben wij die trachten te reconstrueeren, geleid door de natuurlijke symmetrieën en parallelismen, welke we opmerkten.

Waar we orgelpunten schrijven, hadden we in de eerste instantie echter langere, waar die andere teekens boven staan, kortere noten genoteerd. Maar het kwam ons voor, dat de schalmeiblazer, ons zijn partijen dicteerende, werkelijk vrijer en onbeheerschter speelde, dan hij, spelend samen met de anderen, zou hebben gedaan.

Op èram vinden we bij Kiliaan al-

leen, dat ,,Ram-èram" hem als naam van een genḍing bekend is.

P. & H. kennen een, eigenlijk Arab. woord ,,èram" met den zin van: verbaasd e.d..



De schalmeilijn haalt in dit stukje omhoog een a" (en heeft ook een g"). Overigens worden er dezelfde tonen in gebruikt als in ,,Gheḍḍhoek"; maar die eene twijfelachtige toon hoorden we nu geregeld als fis.

Aan niet door ons genoteerde stukken kende de schalmeispeler, die ons de zooëven weergegeven nummertjes voorblies, nog de volgende:

,,Sramaän". (We weten niet of het simplex ook in het Madoereesch voorkomt. Maar het Javaansche ,,srâmâ" beteekent meestal: geschenk om gunst te verwerven, toegift, e.d., wordt echter in zekere uitdrukkingen verklaard met dans. — Een Madoereesch correspondent schrijft ons overigens, dat ,,Sramaän" is ,,een soort genḍing vroeger waarschijnlijk in de açrama (kluizenarij) bij den krijgsdans gebruikt, thans voor silat of mentja'". Vgl. nog het Okolanmuziekje in kap. XV. — In 't Maleisch verklaart Klinkert ,,serama" met: in de maat, en ,,serama angin" met: 'n bijzondere wijze van de gendang te slaan, afwisselend met elke hand twee slagen. V. d. Wall met: groot geraas van instrumenten en geschreeuw zooals bij het begin van een gevecht.

,,Aja."

,,Aja' Komèdi." (Zie blz. 37.)

,,Aja' Samèrang." (? Zie h. st. XVI.)

Gonggo mèno." (Zie h. st. XIII.)

,,Bhäng djhämbhoe." (Vgl. h. st. XVI.)

,,Peddat." (Zie h. st. XI. — Een Madoereesch raadgever wil ,,Beḍät" spellen.)

,,Panḍhäpan." (Beduidt, althans in het Javaansch, een deftige, statig wiegelende, half-tanḍakkende wijze, waarop de dienaren den in zijn penḍâpâ gezeten vorst naderen.)

,,Mè'-emmè'." (Het kloppen van de pols? — Of moet het zijn ,,Mè-èmè": De degenkrabben, de onafscheidelijken?)

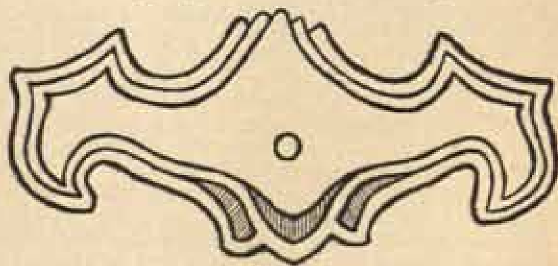
,,Angling Tjino." (De Chineesche A. — ,,Anglèng" zou correspondeeren met het Jav. ,,angling", dat ook de naam van een genḍing is. Het Jav. woord ,,anglèng" beduidt: goed hoorbaar.)

,,Angling Medioen." (Madioensche A.?)

,,Sanggoe léwang." (Dit zal allicht corrupt zijn. — Mogelijk is de oorspronkelijke vorm: sanggoel éwang. — Volgens het J. N. H. W. B. is Sânggâléwang de Javaansche naam voor een bepaald baṭiqpatroon en voor een genḍing. Het Mad. ,,sanggoe" zou beduiden: verbeelding, waan e.d..)

Als slot van dit hoofdstukje moge de afbeelding dienen van den eigenaardig gevormden mondsteunplaat der door den Pamekasanschen speler, met wien we werkten, gebruikte schalmei.

De afbeelding is verkleind. We hebben het ding in één vlak gebracht, als het ware rechtgebogen. Het was toen 95 m.M. in zijn grootste afmeting.



XVIII. Twee-schalmeien-orchestje.

Een opmerking door den heer Joh. Scholte, gemaakt in zijn lezing over de ,,Gandroeng van Banjoewangi'' (Soerabaia, Congres van het Java-Instituut), hielp ons aan het antwoord op een vraag, die ons lang had geïntrigeerd.

Die opmerking betrof het zich herhalen door heel Indonesië heen van een, in wezen overal identiek, (dans)orchest, bestaande uit de ,,fluit of de slompret, soms de gambang als melodiegever — de kendangs en gong als rhythmische instrumenten, — de bekkens, bellen, triangels als rhythme-versnellers en extase-verwekkende middelen''. (Zie ,,Dj.'' VII, 153).

We hebben kleine bezwaren tegen enkele détails der formuleering. — (We zouden den gong een métrisch instrument willen noemen; cymbalen e.d. verkleinen, verdichten de rhythmisch-metrische onderverdeelingen, intensifiëeren daardoor het rhythme, maar versnellen doen ze het feitelijk niet.) — Ook houdt, als we hem goed begrijpen, de heer Scholte het historische, genetische verband van de schalmei-orchestjes met de instrumentale ensembles, waarnaar de Balische gandroengs (of de lègongs) dansen (afbeeldingen bij Kunst, ,,De T. k. v. Bali'', 227, 218), of welke op de Bâràboeḍoer te zien zijn, voor straffer en directer, dan wij doen.

Maar dat dansorchestjes met een schalmei als melodieinstrument, met enkele vasttonige slagbekkens [58a]), een of meer trommen, en voorzien van het een of ander rammel- of rinkel-instrument, hier ruim zijn verbreid, daar is geen twijfel aan. De quaestie echter, die de spreker, dit constateerende, meteen voor ons oploste, was: Wat voor inheemsche instrumenten door die, tamelijk miserabele, Europeesche violen der Banjoewangische gandroengorchestjes toch eigenlijk zijn vervangen en verdrongen.

We hadden vroeger vruchteloos in de buurt van gambangs, of van kokergambangs rondgezocht. Maar het zijn natuurlijk schalmeien geweest!

Anders gezegd: die Banjoewangische orchestjes met de twéé violisten vinden hun naaste verwanten in orchestjes als wij te Manding (Oost-Madoera) er een waarnamen: met twéé schalmeiën.

Wij weten niet, of ook elders hier te lande een dubbele bezetting van de eigenlijke melodiepartij voorkomt. Iets vreemds heeft ze wel. Meer nog in het geval der schalmeien dan der violen. Want daar de schalmeiblazers in hun soort zeer veel beter plegen te spelen, ze hun instrument veel meer behéérschen dan de, niet onmuzikale maar wel krummelige, violisten, kan hun improvisatie over liedje of deuntje een veel vrijer, phantastischer verloop hebben. Zoo ware er bij hen ook méér kans op onderling conflict.

Wel is het in de Indonesische muziek niets ongewoons, dat van een ensemble onderscheiden instrumenten plus eventueel nog de zangstem, een cantus firmus gelijktijdig, ieder op eigen gelegenheid en naar hun eigen aard, de een meer melodisch, de ander meer figureerend, verwerken. Ja dit is zelfs het normale geval. Maar dan plegen ze onderling toch te verschillen òf door klankkarakter òf door toonstreek.

Twéé even hooge schalmeien, tegelijk hun onderscheiden ingevingen bij het paraphraseeren van het thema volgend,

58a) Ook orchestjes met twee (inplaats van met drie) kleine bekkentjes op vasten toon komen vaak voor. L. Th. Mayer ,,...Jav. Volksleven'' (I, 376) geeft er als naam voor op ,,keṭoeq-kenong'', en als samenstelling: 1 gong, 1 kenong, 1 keṭoeq (kan nog ontbreken), en ,,een paar'' kenḍangs, soelings of selomprèts; zoodat hij uit Midden-Java mogelijk óók ensembles met twéé schalmeien heeft gekend. Hij is daar aan het schrijven over de muziekjes, die de ruiterij van gevlochten paardjes in bruiloftsstoeten kunnen begeleiden. — Ook het Banjoewangische gandroengorchestje heeft één ,,keṭoeq'' en één ,,kenong''. — Vgl. voorts nog noot 43; kap. XX (begin); XXI. E.

wordt wat kras; het zou vermoedelijk verwarring stichten ook in het zoo ruime, aan heterophone polyphonie gewende muzikale opvattingsvermogen der Indonesiërs.

De „tweede" schalmei hééft dan ook geen zelfstandigheid tegenover de eerste. Ze volgt haar met de slaafschheid eener schaduw, maar zonder de grilligheid waarmee schaduwen hun voorbeelden plegen te verteekenen. Ze laat wel eens een krul, door haar principaal geblazen, weg, maar speelt overigens unisono met haar mee. Ook de beide Banjoewangische violisten verwijderen zich nauwelijks van elkander. (Vgl. „Dj." VI, 224.) Maar de twee Mandingsche schalmeiblazers nog veel minder.

Zie hier dus het merkwaardige geval, dat een instrumentale stem, hoewel zeer het air eener momenteel en individueel geïnspireerde improvisatie hebbende, chorisch, door meer dan één speler wordt geblazen. De mystieke mogelijkheid eener gelijktijdige, meervoudige maar identieke inspiratie behoeft niet te worden overwogen. Immers, een orchestje als het onderhavige waarnemend, wordt men spoedig gewaar, dat die improvisaties gefixeerd zijn geraakt, de blazers eenzelfde stuk alle keeren op dezelfde manier spelen (nagenoeg). De speler van de tweede schalmei zal dus wel begonnen zijn met de lezingen van de „eerste" af te luisteren, eer hij, instemmend, die partij dynamisch versterkte.

Hoe de vinder van een variant in het fixeeren daarvan slaagt, weten we niet. Het lijkt nogal verlammend voor de inspiratie, zijn improvisaties te moeten onthouden.

Of die stolling, het stereotypeerend reproduceeren van phantastische paraphrasen, zich misschien al tot in het onpersoonlijke heeft uitgebreid, men bij méérdere spelers van onderscheiden orchestjes eenzelfde quasi-improvisatorische lezing zou kunnen aantreffen, ware slechts door vergelijkende studiën aan te toonen, waartoe tijd en gelegenheid ons hebben ontbroken.

Bekkentjes.

We bemerken, dat we omtrent de precieze samenstelling van dit Mandingsche orchestje niets schijnen te hebben aangeteekend. We lijken te veel geabsorbeerd geweest door de éene, maar werkelijk wel een beetje hondsch lastige, schalmeilijn, die we ervan hebben opgeteekend.

Maar we vinden het volgende schetsje van hetgeen de toonvaste bekkens speelden:



en we maken er uit op, dat het bedoelde orchestje een gongachtig, een kempoelachtig, en voorts nog drie kleine bekkens bevatte. (Als de 32ste noot valt een diepe c.)

Maar wat we niet meer met zekerheid kunnen beslissen: welke soort van rammel- of rinkelbekkens het orchestje had. Want we houden het voor zeker, dat het er bezat.

Zoo het toeval al wil, dat onze papieren er niets over inhouden, ons staat bij, op Madoera juist zulke bekkentjes te hebben hooren gebruiken als omtrent Banjoewangi; mogelijk op Wèst-Madoera; maar onze notities schijnen er ook plaats voor te laten in zekere Oost-Madoerasche orchestjes, b.v. dat dáár, te Manding.

Wat die Banjoewangische bekkentjes aangaat, in de gandroengorchestjes is blijkbaar het vitale leven der toonlooze, rammel-rinkelende bekkens vervangen door het schril-ijle dóóde vaste toontje van den Westerschen triangel (gezegd: „klonèng" en misschien ook „klontjèng"); — de twéédе slechte ruil door de gandroengs gedaan. Doch bij een „Damarwoelan"-vertooning vonden we ze aan het begeleidende „bali-balian"-orchestje toegevoegd onder den naam van „ketjèq" en in den vorm van (twee) paren

vlak-en-breedrandige maar in hun midden van een napvormige indeuking, bult, voorziene bronzen, dunne schijven met handlussen; ze werden, vrij uit de hand, plat op elkander neergeslagen [59]).

De heer Scholte heeft gelijk, een-of-ander van de geraasmakende instrumenten zullen zulke dansorchestjes slechts noode ontberen [60]). Die instrumenten immers vertegenwoordigen daarin wel stellig het extatische, — of, naar wij persoonlijk liever zouden zeggen: het hypnotisch-magische element.

En hun apotheose vinden ze in de Balische orchesten met hunne massa's van rinkelbekkens.

Waarlijk, toen we onlangs, na jaren, weer Balische muziek te hooren kregen, — het was op de Jaarmarkt te Jogja, een gamelan gong van den regent van Gianjar, — met het wilde bekken-gerammei, dat den orchestklank doet schuimen als de zee, hem doet zieden en razen en sissen en spetten als brandende olie, dat het uw ooren en uw hart schroeit en bijt, toen werd ons pas weer goed bewust, hoe prachtig ze zijn, die Balische bekkens. Wie ze er uit weg wenscht, hij verwenscht de wezenlijke, eigen, demonische ziel dier muziek.

Neen; men kàn niets verkeerders doen dan dat. Neen; en we ontzeggen eenieder het recht om, in ontoelaatbare generalisaties, te willen constateeren dat zulke instrumenten „nu eenmaal als speeltuig voor Westersche ooren minder aantrekkelijk zijn" [61]).

Zegt men: de, verfijndere, Javanen weten zich toch van zulk geweld te onthouden, zich te uiten zonder dat, dan bewijst men niets. Men heeft het tegendeelige van Javaansch en Balisch volkskarakter, van Javaansche en van Balische kunst, te aanvaarden als het gegevene [62]).

Maar bovendien vergat men het fel doffe houten gehamer en het fel schelle metalen gerinkel van tjempàlà en ketjrèq

---

59) Of ze, juist zóó, óók op Bali voorkomen, danwel daar hun eene helft altijd op een onderstuk is gemonteerd, hebben we uit de litteratuur niet kunnen gewaarworden. Vgl. ook de gecompliceerdere Balische bekkenstelsels door een onzer indertijd beschreven; „Dj.", II, 43, „Aanteekeningen betreffende enkele Indon. Muz. instr.".

Bekkentjes van het Banjoewangische model zijn bij ons weten elders op Java zeldzaam.

De door (Land &) Groneman vermelde „ketjèr" zijn geen vrije handbekkens maar hebben, — eenigszins op zijn Balisch' dus, — een voetstuk, dat de twee onderhelften van het dubbele stel draagt, die met hun binnenkanten, hun gezicht, omhoog gekeerd, met de vrije bovenhelften geslagen worden. Anders dan in ons Balische geval, raken de onderhelften elkander niet met een rand. — Kunst en Wiranatakoesoema kennen zulk een stelsel ook als Soendaasch, onder den naam tjètjèmpres (Zie „Dj." I, 244.) — Groneman houdt het instrument voor alleen gebruikelijk in pélog. Wijzelf echter observeerden het, — naar we ook al ergens hebben geschreven, — hier te Sàlà eens in een Mangkoenegaranschen sléndrogamelan, bij een wajang-koelit-vertooning. Het werd uiterst discreet geslagen.

Echter bezitten we een paar bekkentjes als de Banjoewangische „ketjèq", dàt we hier ter stede aangekocht hebben uit den voorraad oud metaal van een koperslager. Maar we zagen onlangs ook nieuwe, deel uitmakend van een tentoongestelden sléndrogamelan, alhier vervaardigd. Ze komen in Midden-Java dus blijkbaar zoowel zonder als met drager voor, worden er echter vermoedelijk nooit in Balischen stijl, naar Balisch temperament geslagen. (Vgl. nog noot 42.)

Bij een orchestje met schalmei, door ons indertijd te Batavia gehoord, (men kan het besproken en geprezen vinden in „Dj.", jg. I, praeadv. 2, blz. 7), constateerden we „een paar kleine platte handcymbalen", die obscuur rinkelden. (Aan keṭoeqachtige ketelbekkentjes waren er 3 stuks, waarvan één hevig gebarsten, — wat, meenen we, geen toeval, ongeluk hoeft geweest te zijn; immers met opzet gescheurde ketels schijnen in Indonesië wel meer te worden gebezigd.)

60) De hr. & mevr. Kunst geven voor de gewone dansorchestjes met schalmei van de Pasoendan als naam op: „Ketoek tiloe", — „de 3 keṭoeqs" dus. Het aan het slot van de vorige noot vermelde ensemble moet er ook een geweest zijn. Ze brandmerken deze muziekjes als „weinig welluidend" maar hoewel zij het „sterk rhythmische" karakter ervan onderstrepen, blijken ze er géén schijfcymbalen of andere rinkelbekkens in te hebben aangetroffen.

Een Midden-Java'sch, Madioensch danstroepje, dat onder den naam „tandak slomprèt" de kermissen afreist, had in zijn orchestje met schalmei werkelijk óók geen rammelbekken.

61) J. & C. J. A. Kunst, „De T. k. van Bali", blz. 83.

62) J. S. Brandts Buys, „Muziek en dans bij de huwelijksfeesten"; („De Taak", 23 & 30 Oct. '20.)

bij den Javaanschen wajang, die de ergernis van elken Westerschen dilettant en leek zijn, maar door den Javaan worden waargenomen als machtige geluidsmagie [63]).

Wie wil meenen, dat dit feitelijk niet anders dan, zich onbescheiden in het oor dringende, ofschoon praktisch onvermijdelijke bijkomstigheden, immers reguleerende seinen aan de dansers zijn, die herinnere zich den edelsten wajangvorm, den wajang koelit, waar het praktische nut dier gerazen miniem, maar hun magisch vermogen maximaal is.

Trouwens veelal zullen de technische, de reguleerende functie zulker geluiden éénerzijds, en anderzijds hun psychisch magische vermogen, dat een geboeide aandacht of een somnambule bewustzijnsinperking afdwingt, dat een opgewonden agressie en roekeloozen moed, of zelfs een extatisch orgiasme verwekt, — die beide aspecten zullen vaak niet te scheiden zijn.

Het nu-en-dan onweerachtige samenpakken der slagen bij het tromorchestje dier Bangkalansche schermers (kap. XIV) kon een aanwakkering, aanmoediging, aanhitsing, maar ook een praktisch directief beduiden. Desgelijks het zich bij vlagen rommelend verdichtende geluid van dat Banjoewangische schermorchestje met de trommen en bekkens. — Bij een réjogtroepje uit het Wânâgirische (zie noot 46), dat niet veel anders vertoonde dan een spiegelgevecht van zijn ruiterij-op-gevlochten-paardjes, waren het angkloengs, die — het thema in korte enkelvoudige stooten schokkende — echter de momenten van aanval door een lang, sterk, aanvurend vibrato onderstreepten. — De zitdans van een Balischen gandroeng, onlangs te Jogja niet begeleid door een eigen, apart orchest, doch door een (beperkten) gamelan gong, maakte geheel den indruk, van in zijn expansies en inkrimpingen, — zoo technisch als psychisch — aldoor op-en-neer te gaan met het, fraai genuanceerde en gedistribueerde, bekkengerucht. De danser leek bij de steile stilten, die in dat geraas konden vallen, zelf in te storten, om weer schokkend op te rijzen bij het aanzwellen daarna. Die razende lawinen en bandjirs van geluid zijn stellig geschikt om danser en toeschouwers te prikkelen, inspireeren, bedwelmen; maar evengoed zullen de détails, aan een leerling bijvoorbeeld, technisch houvast kunnen bieden. (Terloops gezegd: bij de abrupte rusten worden de bekkens afgedempt door na den slag ze niet weer van elkaar af te bewegen, doch ze op elkander geklemd te houden. Dit onderbreekt hun stem op een heel eigenaardige manier. Het geluid lijkt te worden dóódgeknepen, tusschen twee vingers, als een insect.)

In zooverre als dat Balische bekkengebruik, en de bijbehoorende gewelddadige trombewerking zich als e x p a n s i e f tegenover de, meestal fijn i n t e n s i e v e, subtiele, kenḍangan der Javanen stelt, zijn de Balische methoden ook méér verwant aan de conventioneele Westersche tradities der slagwerkbehandeling, door Debussy gekenmerkt als „bruit barbare de cirque forain".

Sem Dresden heeft onlangs die uitlating toegelicht door te spreken van Debussy's „minachting voor een getrommel en gepauk om leven te maken en lawaai". Daarmee is dan echter tevens ook het verschil tusschen het Westersche en het Balische geval vastgesteld. Want het demonische geweld der Balische orchesten is zeker géén bruit pour le bruit, geen l e d i g geweld, doch een geluidsuitspatting om de m a g i s c h e u i t w e r k i n g daarvan, en het Balische volk moet die ervaren als iets zeer wezenlijks; — terwijl wij in het Westen ons allang niet meer betooveren (noch zelfs overdonderen) laten, door het rumoer dat we zelf maken; wij gelóóven er niet meer aan.

Nu echter Debussy „het barbaarsch

63) J. S. en A. Brandts Buys-Van Zijp „Oude Klanken", „Dj." V, blz. 17, 18.

geweld van een circus op de kermis" te binnen heeft gebracht, nu mogen we om rechtvaardigheidswille ook dáár nog iets over beweren.

Immers juist van het grove, ophitsende geweld onzer oude Westersche kermissen, carnavals e.d. valt wel véél kwaads te zeggen, maar n i e t, dat het van alle geesten is verlaten. Want in die volksfeesten leeft de geest van ongeciviliseerde en ongetemde bacchanaliën en orgieën nog taai na, en laadt hun rumoeren met overoude daemonische, zwarte krachten. — Wat het circus betreft, het zal daar nog wel juist zoo toegaan als in onze jeugd, 35 of 40 jaar geleden. Wanneer toen een kunstenmaker den vervaarlijken sprong deed van hoog boven néér, dan placht een razende, bliksemende triller van de bekkens, (plus een donderende roffel van het overige slagwerk?, — en een aanzweepende kreet van den man zelf?), het waagstuk ka-



taklysmatisch, paroxystisch te begeleiden. Welnu, dan had de batterij van dat circus-orchest daar net precies dezelfde functie van vreesverdoovende aanwakkering, als we b.v. aan de uitbarstingen der Javaansche schermorchesten e. d. zouden willen toeschrijven.

Schalmeipartij.

Dat éénige stuk, dat we in Manding genoteerd hebben, heette ,,Boendjing". Op welken naam we in Jav. noch in Mad. woordenboeken iets kunnen vinden. (Maar zie het slot van dit kapittel.)

Ofschoon deze paraphrase voor schalmei, naar we reeds zeiden, verduurzaamd, gestold, bevroren schijnt te zijn geraakt, was ze toch van een allesbehalve makke phantasie vervuld. Dat zou iedereen aan den lijve gevoeld hebben, die met het noteeren ervan was opgeknapt; en dat zal, hopen we, iedereen toegeven, die onze notatie naleest.

Overigens zij men gewaarschuwd, dat we volstrekt niet genegen zijn ons voor de juistheid van elke stip te laten hangen. Echter overdrijve men ook niet naar den anderen kant, en schrijve niet de curieusheden dezer muziek aan onze phantasie toe. Ook al niet, omdat we de muzikale verbeelding van dien Madoereeschen muzikant voor veel beter dan onze eigene houden, zoodat we ons buiten staat



achten zijn wildheden er zelf in te hebben gephantaseerd.

Daar is, om te beginnen, het eind van de eerste phrase, waar de melodie de gonginsnijding zoo royaal negeert, pas twee kwarten later op haar slottoon belandt (en dien daarna nog een tijd lang laat nasleepen). Hierbij komt nog, dat vier maten eerder, halverwege in de

eerste phrase, een duidelijke melodische, motivische analogie van dien slotval staat, en dat element dààr heel normaal recht in de maat ligt, niet verschoven is tot de positie van ,,vrouwelijk" slot.

De bedoelde, eerste, phrase heeft blijkbaar de functie eener introductie, waarvoor haar recitativisch, improvisatorisch karakter haar ook zeer geschikt maakt. Toch gaven de spelers op, dat de inleiding eerst eindigde met den twééden gongslag. Ons kwam dit vreemd voor, omdat bij het dóórspelen, het (zonder interruptie) herhalen van het stuk, die tweede phrase méé werd gerepeteerd, wat toch niet met de inleiding (of met het einde daarvan) pleegt te geschieden. Ook kennen we, uit Madoereesche zoomin als uit Javaansche muziek, voorbeelden van een gongslag vallende in het verloop van het voorspel.

Later bleek ons echter, dat, als ,,Boendjing'' wordt gezongen, de éérste phrase inderdaad niet met de twééde instrumentale gongsnede, doch pas met de derde correspondeert, zoodat blijkbaar dààrom, die quaestieuze phrase van het instrument als niet behoorende tot het eigenlijke stuk, doch als deel der inleiding beschouwd werd. (Overigens lijkt ze ons naar den inhoud niet zonder verwantschap met de tweede gezongen phrase te wezen). — Wanneer men let op het teeken, dat de plaats merkt, waar bij het voortdurend weer op hetzelfde terugkomen, bij het ronddraaien langs de instrumentale melodielijn, de cirkel wordt gesloten, het eerder gespeelde weer opduikt, dan zal men zien, dat ook nog een maat vóór den éérsten gongslag mee wordt herhaald. (Dit teeken toevoegen boven de lààtste 7.)

Het bedoelde instrumentale voorspel van twee gongphrasen (aan het eventueele instemmen? der zangstem voorafgaande?) werd niet ,,kabidhăn'' doch l a r a s genoemd, hetgeen zal op te vatten zijn in den Javaanschen zin van: harmonie, juiste stemming, (toonsoort), — voorspel of inleiding om die te verzekeren, vast te stellen, te doen onderkennen.

Wat de aangeteekende slagen voor gong en kempoel betreft, toen we met de twee schalmeispelers experimenteerden, waren de bespelers daarvan niet aanwezig. We lieten echter den tweeden blazer bij het spel van den eersten die slagen aanduiden, of omgekeerd. En hoewel het nogal eens gebeurde, dat er een slag viel, waar we er geen verwachtten, of ook wel er een ontbrak, waar we meenden, dat er een zijn moest, houden we voor zeker, dat die slagen iniedergeval deugdelijk zware maatdeelen, ,,eerste tellen'' markeerden. Trouwens, die muzikanten waren allerminst onzeker in hun aanduidingen, lieten b. v. dien eersten gongslag altijd eerder vallen dan op de noot, die ons het werkelijke slot der eerste phrase toescheen. — De distributie der kempoelslagen leek in principe nogal normaal. Ongerekend die eene slag midden in de eerste phrase, (op een 4de maat), vielen ze gemeenlijk 1, 3, 5, en 7 maten na iedere gong. Soms ontbrak op een dier plaatsen een slag, op de eerste ervan zelfs nogal vaak, (daar pleegt hij ook in de Javaansche muziek gesupprimeerd te zijn). De slagen in abnormale positie hebben we door een uitroepteeken aangewezen en tevens door pijlen aangeduid, waar ze ons eigenlijk schenen thuis te hooren. (Zie de 2de en de 7de phrase. De 4e en de 7de G zijn vergeten.)

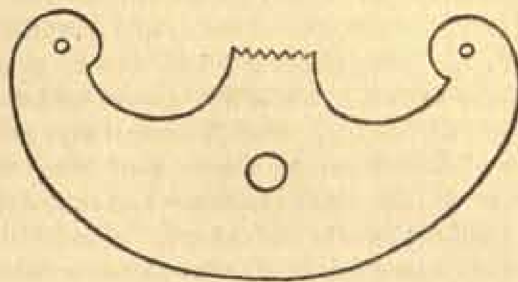
Wat de laatste phrase aangaat, achteraf twijfelen we, of we de rhythmiek van de voorste helft daarvan wel juist hebben opgevat en of die triool wel reëel is, danwel een groep van drie gewone achtsten juister ware; de beide aan die groep voorafgaande kwartnoten zouden dan een achtste eerder moeten vallen, en dat accent dus een syncope wezen. Men begrijpt, een twijfel als de onze kan zijn ontstaan, doordat de speler iets blies, wat tusschen de twee geopperde moge-

lijkheden het midden hield. De heele passage deed ons bij het hooren overigens levendig aan iets bepaalds uit bekende Westersche kunstmuziek denken, zoodat we onze ooren niet al te best vertrouwden. Maar we vermogen nog altijd niet precies thuis te brengen, wààraan ze ons herinnert. Trouwens, die eene variant, in de 7de maat der 4de phrase, (we hebben daar iets vastgelegd, wat hij scheen te spelen als een toevallige afwijking, één of twee keeren maar), lijkt weggeloopen „aus der Neuen Welt'', (en we hopen maar, dat we die herhaalde afwisseling van een kwart met stip en een achtste, — in de muziek van dit land-hier niets gewoons! — er niet hebben bijgejokt). Daarentegen bevat de eerste muzikale volzin der vocale lezing een moment, dat rijkelijk naar Massenet of zooiemand zweemt.

Toen we met de noteering van de schalmeilijn nogal aanmerkelijk zaten te tobben, kwam iemand, (het staat ons niet meer bij, of het een dier blazers zelf was), aanbieden, de wijs dan maar voor te zingen, want dat dat wel makkelijker zou zijn.

Nu, dat bleek nauwelijks waar. De voordracht, heelemaal quasi recitativo, gaf metrisch nog veel minder vat, dan die der instrumentalisten. De maatstrepen, die we achteraf hebben gezet in onze notatie ervan, zijn vrij willekeurige hulpmiddelen ter vergemakkelijking der vergelijking. Bijvoorbeeld hadden we aanvankelijk sommige gedeelten, (die onder de gekartelde haken), globaal dubbel zoo langzaam geschreven als de rest. Ook gelukte het ons, terwijl we met het opschrijven van den gezongen vorm doende waren, volstrekt niet, een overeenkomst met den instrumentalen gewaar te worden. (Die zouden we pas achterna ontdekken, bij rustige overweging en vergelijking van het geschrevene.) Dus noteerden we de tweede gezongen phrase nog slechts schematisch, en hielden midden in de derde op.

Men zal echter zien, au fond is het verschil tusschen de vocale en instrumentale lezing niet zeer groot, en hoofdzakelijk gedetermineerd door het feit, dat de zanger de melodie en zijn paraphraseerende versieringen daarvan, niet hooger opdrijft dan een hooge e, terwijl de schalmeispeler er een grooteren omvang aan geeft, haar pleegt te doen culmineeren in een g.



De toonsoort.

De curieuze associatie met zekere hebbelijkheden van sommige Fransche (opera)muziek zal wel zijn uitgelokt door het eigenaardige gebruik dier e'', en meer speciaal door de manier waarop ze in de 6de maat der 1ste zangphrase wordt bereikt.

Men merkt overigens, dat, ofschoon de bedoelde toontrap, gebezigd in één melodie met de f' samen, een halvetoonsafstand, een semitoonschrede schijnt te suggereeren, het nergens feitelijk tot die successie komt. De twee tonen blijven steeds liggen ieder in een ander octaaf; een groote septime van elkander af dus. Overigens blijft ook de directe septimesprong f' -e'' ditmaal ontbreken.

De geblazen lezing heeft echter een anderen directen septimesprong, van d' naar c'' namelijk, wat evenwel een kleine septime is. Maar wanneer men de bedoelde plaatsen — ze staan in de 5e en 6e instrumentale phrase — vergelijkt met de eerder door ons gesignaleerde groote sprongen in ,,Orambă' '' en in „Saghărăn'', welke óók geschiedden met

den laagsten toon der schalmei als basis, maar die we als gróóte septimen verstonden, namelijk als e'-dis'', dan zal men allicht met ons willen overwegen, of voor deze muziek de tegenstelling tusschen beide soorten van septimen wel zeer reëel is.

M.a.w.: Keeren we de septimen om, d.w.z.: leggen we beide tonen telkens in een-en-hetzelfde octaaf, dan rijst de vraag, of de verkregen secunden ,,klein'' of ,,groot'' verdienen genoemd te worden, of het werkelijk in sommige gevallen semitonen, in andere heele tonen zijn. Wellicht zullen het alle 3/4-tonen kunnen blijken te wezen. Dat formaat van interval komt hier te lande veel voor en schijnt in de Indonesische toonschalen een fundamenteele beteekenis te hebben. Men zie hiervoor Prof. von Hornbostel's verhandeling aangaande ,,Musikalische Tonsysteme'' [64]). Weliswaar zijn eigenlijke semitonen in gamelanstemmingen volstrekt niet zelden aan te treffen; zelfs markeeren ze volgens v. H. een onvermijdelijk tusschenstadium der ontwikkeling van pélog, maar toch twijfelen we of het Indonesische gehoor ze in het algemeen als ,,genügend grosz'' aanvaardt. (Geenszins ten bewijze, doch wel ter illustratie diene het volgende: Een jeugdig Javaansch violist onder onze naburen pleegt in het Wilhelmus vrij consequent de halvetoonsstappen te verwijden, bij den 4den na den 3den trap de kwart verhoogende, bij den leidtoon na den grondtoon den 7den trap verlagende).

Tegen het opvatten van den sprong d'-c'' als feitelijk gelijkwaardig met de twee andere: e'-dis'' en f'-e'' pleit echter, dat zoo de laatstbedoelde in de schalmeipartijen niet ook ,,omgekeerd'', als secunden, voorkwamen, dit met de eerst genoemde wel degelijk het geval is, immers in ,,Boendjing'' behoort de successie c''-d'' of d''-c'' tot de heel gewone.

64) ,,Handbuch der Physik'', herausgegeben von Geiger und Westphal, Band VIII, Kap. 9.

Laten we de combinatie c plus d dus verder terzijde en bepalen ons tot het koppel e plus f. (Waarmee het in vorige stukken geconstateerde dis plus e mag gelijkgesteld worden.)

Gaat men onze notatie van ,,Boendjing'' na, dan ziet, dan hoort men, dat deze twee tonen, e en f, in het toonstelsel van dit stuk geen gewone functie hebben. Gelijk we al in het vorige hoofdstuk opmerkten, geven gevallen als deze niet den indruk van een werkelijk 6-trappige, doch van een 5-trappige, jazelfs sléndroachtige of tenminste anhemitonische toonschaal, waaraan een extra trap is toegevoegd. Het is echter niet gemakkelijk te zeggen, wie van beide, de f of de e, hier als toevoegsel, bijkomendheid moet worden aangezien.

Aanvankelijk, door dien aanvang, dien brutalen inzet op de hooge e, zal men stellig niet deze als een toegevoegden trap beschouwen. Men krijgt gewoon den indruk van een pentatonische schaal met de trappen g, e, d, c, a. Valt, vervalt de schalmeilijn dan tegen het eind van de eerste phrase tot een f, en schijnt daar zelfs op te concludééren, dan geeft dit de gewaarwording van een uitwijking, resp. een melodische modulatie, waardoor ze op een andere pentatonische schaal belandt met de trappen, d, c, a, g, f; het melodieniveau is dus meteen globaal genomen een kwart lager komen te liggen. Tusschen deze beide niveaux, deze beide schalen, blijft de schalmeilijn gedurende de twee volgende phrasen heen-en-weer-bewegen, balanceeren. Dat is te zeggen, tegen het slot van de laatste daarvan, (dus van de 3de phrase), lijkt ze zich definitief voor de tweede, laagste schaal te decideeren; met dien verstande dat ze, door thans op de diepe d aan te landen en concludeeren, als eigenlijker ligging, toonstreek, schijnt vast te stellen de reeks: c, a, g, f, d. Dus zouden bij nader inzien de niveaux niet een kwart verschillen maar een kwint.

De overwinning van deze tweede der

pentatonische schalen, die in dit stuk wedijveren, heeft het air van gedecideerd genoeg te zijn. Immers, weliswaar beweegt de melodische lijn zich omtrent het midden van de 4de phrase weer naar de hoogere regionen, maar dan blijkt ook daar de e'' door een f'' vervangen, zoodat de f nu over de geheele lijn de e verdrongen heeft. Gedurende volle 24 maten ontbreekt deze laatste, om dan midden in de 6de phrase, nog één enkelen maal voor te komen, en wel met een sterk en pathetisch uitwijkingseffect. Daarna duurt het weer 16 maten, voor en aleer zich weer een e voordoet, waarmee dan de melodische beweging opnieuw in de wankelingen, weifelingen tusschen die twee schalen is verzeild.

Alles bijeennemende, zijn we dus geneigd, de schaal met de f als de eigenlijke toonsoort van dit stuk te beschouwen, en de e als de toegevoegde, concurreerende trap.

Het is overigens niets ongewoons, in muziek die den overgang van een pentatonaal, naar een méértonig stadium schijnt te representeeren, den nieuwen, zesden trap, niet nàäst, doch als vervanging van een der oude te hooren gebruiken. Zoo noteert b.v. André Gide, in zijn reisverhaal „Retour du Tchad'' [65]), een gezongen danswijze der Massanegers (in het achterland van Kameroen), met de tonen g, f, d, c, a. Een volgende dans wordt begeleid door „une mélodie qui prend un autre caractère de ce seul fait que le la (a) reste remplacé par un si bémol (bes)''. Een derde, met in de eerste helft de schaal e, d, c, a, g, schijnt de a in zijn tweede deel door een bes te vervangen.

Tezamen genomen, kan dit alles den indruk geven, dat hier tonen, op onderlingen halvetoonsafstand liggende, elkander ontwijken en vervangen. (N.l. a en bes. Wellicht ook e en f?) Deze opvatting van het Afrikaansche geval moge echter juist zijn of niet, [66]) voor het door ons gedemonstreerde Indonesische, Madoereesche, lijkt onweerspreekbaar, dat de twee tonen in quaestie elkander remplaceeren en min of meer schuwen. (Of ze factisch in semitoonverhouding staan, of dat hun interval eer 3/4 toon groot is, moesten we onbeslist laten.)

Ze ontwijken elkander op twee onderscheiden manieren. Ten eerste in den tijd, alshetware; — doordat een tijd lang slechts één van beide voorkomt, (grootste deel der beginphrase alleen e, later gedurende langen tijd alleen f). Ten tweede, om het zoo uit te drukken, in de toonruimte; door, als ze elkander in de tijdsruimte dicht zijn genaderd, of dààrin onmiddellijk naast elkander staan (gelijk we gevallen hebben waargenomen met die e en die dis), ieder toch in een ander octaaf te blijven.

Men kan de onderlinge verhouding van de bedoelde tonen vergelijken met die der tonen bem en barang in pélog. Uit het feit, dat de gendèrs en de houten gambangs òf een barang òf een bem hebben, blijkt, ook zonder verdere speculaties, voldoende, dat deze tonen elkanders vervangers zijn. Maar, hoe weinig consequent of scrupuleus de meeste Javaansche gamelanthema's zich tegenwoordig ook gedragen in het vermijden van den toon, die hun eigenlijk niet toekomt, meestal houden ze dezen en zijn wettigen remplaçant nogal uit elkander in den tijd. Het is een gewoner verschijnsel, dat een

65) Zie het fragment „Sur le Logone'' in „La Nouvelle Revue Française'' van Dec. 1927.

66) Er gebeurt n.l. met de schaal van het 3de geval tezelfdertijd nog iets, dat we niet begrijpen: „à ce moment le do lui-même est remplacé par un indistinct son intermédiaire ou composé du si bémol et du sol''. En de schrijver twijfelt achteraf of zijn notaties juist zijn. „Il me semble que les intervalles sont plus larges que nos tons, de sorte que entre le do et la dominante d'en dessous, il n'y ait qu'une note''. Deze éene toontrap moet dan blijkbaar (soms), al naar het verband, het aspect aannemen van een a en soms dat eener bes, wat bij zuiver vocale muziek niets verwonderlijks is, maar meteen voldoende verklaart, waarom er geen bes nààst een a kan komen te liggen als twee naburige maar onderscheiden trappen.

thema nu eens den eene, dan weer den andere der rivalen vrij lang achtereen het rijk alleen laat, dan dat die binnen kort bestek elkander meermalen afwisselen. Wanneer ze echter elkaar volgen van nabij, dan is er nog altijd het septime-interval om hen te scheiden, daar immers op de thema-instrumenten van den pélog-gamelan, op de onderscheiden sarons, de laagste toets een bem, de hoogste een barang is. Deze tonen blijven dus in de ,,ruimte'' automatisch gescheiden: aan het instrument ontbreekt de barang vlak onder zijn bem. Zooals ook gold voor ons koppel e-dis, waarvan het eerste lid immers de lààgste toon van de betreffende schalmei was. Echter niet voor het paar f-e.

We moeten nog opmerken, ons geen geval te herinneren, dat bem en barang elkander in een gamelanthema onmiddellijk volgden, en er met dien septimesprong dus alshetware werd gespééld, gelijk, naar we immers hebben waargenomen, soms geschiedt met die, tusschen e en dis. Overigens is de quasi-modulatorische kracht eener verwisseling van bem en barang lang niet zoo groot, de resulteerende verschuiving dus minder in het oor springend, als in ons geval, waar er tusschen de vicariëerende tonen een semitoonverhouding bestaat; of schijnt te bestaan. Ook kan een modulatorisch verschuiven van het liggingspeil bij gamelanthema's maar slecht tot uiting komen, opgevouwen als ze liggen binnen altijd denzelfden octaafomvang.

Namen van instrumenten en van stukken.

We vinden achteraf toch nog iets van aanteekeningen terug over dit orchestje en wat het speelde. De schalmeien, ,,sronèns'', verschilden niet van de Westelijker op het eiland aangetroffene; ze waren beide even groot, ze hadden 6 gaten voor, en 1 achter, een matig ontwikkelden eindkelk; van hun ,,Gegenschlagzunge'' waren beide blaadjes vertweevoudigd. Hun mondplaat had een simpeler vorm dan bij de Pamekasansche, en een gecompliceerdere dan bij de Bangkalansche instrumenten. We lieten den Mandingschen variant reeds als sluitstuk onder een paragraaphje afbeelden.

De 3 kleine bekkens, ,,kennongs'' werden eenvoudig onderscheiden als groot, middel en klein, ,,radjă, panengnga, kènè'''.

Van de kleine trom noteerden we, dat deze met twee bamboestokjes werd geslagen.

In ons lijstje van de instrumenten staat tusschen de sronèns en de groote kennong het woord ,,tjakortja'' geschreven. We zien niet in, wat dit anders zijn kan, dan ook de naam van een instrument; en dan is feitelijk alléén het hypothetische, eventueel tot dit orchestje behoorende rammelinstrument, stel bekkens (?) disponibel om dien naam te dragen. Maar het lijkt nogal vreemd: immers beduidt ,,ngortja'': iets ,,bij het bereiden van rodjhăk in een vijzel stampen''; — wat vermoedelijk eer moet zijn: fijnwrijven; met een ,,tjekkotjek'' dus. (Zie blz. 97.) De overdracht van dit bedrijf naar het geluid of de hanteering van een muziekinstrument, zij het er ook een met een onvasten toon, lijkt niet zóó gebeurlijk. (Maar vgl. kap. XXI. B.)

Onder de stukken, die ze daar in Manding zeiden te kunnen spelen, waren er verscheidene met een naam, dien we al eerder hadden ontmoet. We geven daarachter de betreffende bladzijden of kapittels op.

,,Kembhăng djămbhoe'', (kap. XVI; blz. 75, 68). — ,,Pantang'', (blz. 38; volgens een Madoereesche opgave beduidt het woord: gissen). — ,,Poetjoeng'', (blz. 94; het Jav. woord is niet slechts de naam van een dichtmaat, doch ook van een boomvrucht en van een insect). — ,,Goenoeng Sari'', (blz. 37, 94; volgens een mededeeling van dr. Pigeaud is

Goenoeng Sari ook de naam van een der voornaamste topèngfiguren van den Pandjicyclus, en de G. S.-dans een maskerdans, die aan een sronèn- of topèngvertooning of dergelijke kan voorafgaan). — ,,Lembè'', (blz. 37). — ,,Darboe'' (blz. 95). — ,,Wa' kadji'', (blz. 94, 69; Javaansch: Oom Hadji; men denke aan ,,Heeroom''). — ,,Terète'', (? Tèrètè''; blz. 94; kap. XVI). — Aja''', (blz. 37, 76; kap. XVI, XVII). — ,,Tottèng'', (blz. 76). — ,,Peḍat'', (? ,,Beḍăt'', blz. 94; kap. XVII). — ,,Tallang'', (blz. 38; Talang is ook nog de naam van een onderdistrict in Oost-Madoera). — ,,Sandè rangrang'', (? ,,Sanḍè''; blz. 37). — ,,Onḍhoe assem'' (blz. 101). — ,,Montèmon boeko(h)'', (blz. 38; kap. XXIII).

Nieuwe namen:

,,Goenoeng Sari djăpan''. Zie enkele regels eerder. Dat toevoegsel zal allicht niets met Japan of Japansch te maken hebben, doch eer met den ouden naam voor Mådjåkertå.

,,Sengklè'''. Vermoedelijk beter ,,Sengklè''. Volgens Kiliaan is dit: salabădhăndanser. Vgl. kap. XVI. Volgens een Madoereesche opgave (ook): neerhangen van ledematen.

,,Rarari''. Blijkens een Madoereesche mededeeling beduidt dit woord precies hetzelfde als het Hollandsche ,,lallen''.

,,Magattroeh''. Volgens het J. N. H. W. B. is ,,megatroeh'' de naam van een Jav. zangwijze.

,,Roegiroe rangrang''. Zooveel als: ,,de langzame Giro(e)''. Deze naam zal samenhangen met dien van een Jav. gamelanstuk ter begroeting van gasten. ,,Kebo giro''. Volgens Kiliaan heet dit te Bangkalan ,,Géro'' en te Soemenep en Pamekasan ,,Ghăndjhoer''.

,,Bhăndjoerăn''. Naar een Madoereesche opgave hetzelfde als het zooëven genoemde ,,Ghăndjhoer''. Te Manding schreef men ons als tweeden titel van dit stuk, of als toelichting? op: ,,tangèssa rèng amaḍoe'': het huilen van een mensch (vrouw) die een medeëchtgenoote heeft. — Vgl. de Jav. genḍing ,,Kålågandjoer'': ,,De (geduchte) Piek'', op blz. 106 vermeld als aan zekere huwelijken te pas komende.

,,Boendjing'' stelt een Mad. opgave gelijk met ,,Goendjing'' en noemt dit een Oost-Javaansche soort van ,,Giro''. Men vergelijke de voorvorige alinea. Het J. N. H. W. B. schrijft ,,Gondjing'' en kent dit woord als naam van een genḍing (en voorts ook nog als zoodanig de vervormingen ,,Ginnondjing'', ,,Gondjang Gandjing'' en ,,Gondjing miring'').

,,Ngès-tangèsan mantan è labăng'': Gehuil (voor de leus), de bruid bij de deur.

,,Pa' doeplang''? Vader....?? (Een naam?).

,,Oeler kambang'', (,,olar kambăng''?), drijvende slang?.

,,Tjangkaliman''. Volgens een Mad. opgave zou deze genḍing juister ,,Djangkah liman'' heeten, wat poëtisch Javaansch voor ,,de stap van den olifant'' moet zijn en zekere muziek bij een krijgsdans aanduidt.

Chorisch solisme.

Nog even moeten wij terugkomen op de curieuze hebbelijkheid van dit orchestje: de bezetting der instrumentale melodielijn met twéé schalmeien. Dr. Robert Lachmann (zie zijn artikel genoemd in onze noot 35b) schrijft, dat het ,,(seltene) Zusammenspiel gleichartiger instrumentaler Solostimmen sich nicht anders als das verschiedenartiger Instrumente verhält''. (Ruw weergegeven, wil dit beduiden: Ieder gaat zijn eigen, vrijen gang.)

Als tegenstelling noemt Lachmann de, eveneens zeldzame, ,,Instrumentalchöre'' die (hoofdzakelijk) unisono of in parallellen musiceeren.

Maar bij deze, onze Madoereesche, (Mandingsche) schalmeien (en, zwakker, bij de correspondeerende Banjoewangische violen) vonden we immers het won-

derlijke feit eener getwééën uitgevoerde, maar naar haar karakter volkomen solistische partij! — Dit verschijnsel: het fixééren eener omschrijvende verbloeming quasi una fantasia (van een naar oorsprong vocaal? thema), het veronderstelt wel zeer de inwerking „musikalisch-ästhetische(r) Absichten", en het kenmerkt stellig een làat stadium in de ontwikkeling eener muziekcultuur.

Wonderlijk genoeg, maar het eenige geval dat dr. L. bijbrengt voor het vrije samenwerken van méérdere – improviseerende of paraphraseerende? — doch in ieder geval éénsoortige soloïnstrumenten, is er juist óók een van Indonesischen oorsprong. Eerder in ditzelfde hoofdstuk hebben we ons oordeel gegeven, dat een door-elkaar-heen-blazen zònder onderscheid van klankkleur of toonstreek zelfs den Indonesiër vermoedelijk wat kras ware, wat gortig.

Dr. Lachmann echter beroept zich op den heer en mevr. Kunst, en we geven toe, de passage in quaestie („De Toonk. v. Bali", blz. 112) schijnt geen mogelijkheid te laten voor een anderen uitleg, dan hij geeft. Hoe luidt ze?: „Te Batoeboelan was de samenstelling (van den gamelan gamboeh) evenzoo, behalve dat er hier niet één, doch niet minder dan vier groote fluiten hun wild.... geluid in een diabolische cacophonie dooreen mengden".

Men versta ons goed, we jagen hier geen stylistische of syntaktische muggen. Wanneer we dus als preciezere formuleering voorslaan: „dat er niet één, doch niet minder dan vier groote fluiten waren, en deze hun .... geluid in een .... cacophonie dooreen mengden", dan is het, omdat we over de interpretatie wel eenigszins weifelen. Kan de eigenlijke bedoeling der auteurs niet wellicht ook een andere geweest zijn, n.l. „dat... niet één, doch.... vier groote fluiten hun .... geluid in de diabolische cacophonie mengden"? Volgens deze opvatting zoude de warklankigheid resulteeren uit het conflict van fluit (of fluiten) met de (wellicht innerlijk reeds strijdige) rest van het orchest.

Immers ook wij hebben, — indertijd, bij het huwelijk van den huidigen Mangkoe Nagårå, — een Balisch (een Karangasemsch) orchestje met die groote, imposant demonische, fluiten gehoord. We meenen, soms werden er 2 gebruikt, en soms 3. Maar er is ons van een tegenelkander-in-blazen niets bijgebleven. Ja nog altijd loeit hun stem, ongehoord dreigend maar quasi unisono, door ons geheugen. Wel is het ons soms, als hooren we ze hun (viermatig?) thema(?) „onzuiver" aanblazen tegen tonen van de rebab of van het brons aan.

We wilden dit een-en-ander hier constateeren; zonder nader commentaar of conclusies.

(Het ware juist iets voor Balische muzikanten, om de Westersche onderzoekers te brengen in de positie der twee zoölogen uit het vers van Staring(?), die, als eersten, het kameleon ontdekt hebbende, hoogloopende woorden kregen, of het dier groen was, danwel roestbruin.)

XIX. Bangkalansch wedren-orchestje.

Wanneer men onze afbeelding bekijkt van een orchest uit het Bangkalansche, zooals het daar bij gelegenheid van de stierenwedrennen pleegt in actie te zijn, dan zal men zien, dat het de samenvatting, synthese, is van twee onderscheiden eerder door ons vermelde orchestjes. N.l. van zoo'n eenvoudig, uit niets dan 5 spleettrommen bestaand, Pamekasansch karrabhän-orchest, en zoo'n beknopt Bangkalansch salabädhänorchestje als we terloops hebben genoemd in kap. XVII, en dat bestond uit een schalmei, een blaasgong en een veltrom.

Stemmen en stemmingen.

Nu we onze notatie van een door zoo'n samengesteld orchestje gespeeld stuk na-

zien, nu treft het ons, dat daarin de groep spleettrommen eenerzijds, en de schalmei anderzijds zich niets om elkanders tonale spheer schijnen te bekreunen. In die spleettromtonen hebben we blijkbaar nogal veel van een quasi-cis-duur-accoord gehoord, in de melodie iets van g-mol of es-duur.

Maar we noteerden de spleettrombegeleiding en de schalmeipartij ieder voor zich, en op een verschillend tijdstip, zonder aan hun tonale verhouding te denken. Dus hebben we er ook niet opzettelijk op gelet, of bij het samenspel van het gehééle orchest een tonaal conflict ontstond. Men zegt wellicht: Dat had ge ook zonder opzet, alshetware mechanisch, moeten bespeuren, zoodra ge dat orchest hoordet. Maar die opvatting is niet juist. We zijn gelukkig genoeg om Oostersche muziek, als we er niet over beginnen na te denken, geméénlijk geheel vrij van tonaliteitsvoorstellingen te hooren. Zoodat het ons volstrekt niet ,,anficht'', of er tonen tegen elkander aan believen te rijden, die volgens (academisch) Westersche opvatting incompatibel zijn. Omgekeerd redt ons dat ook uit het perikel, waarin brave Westersche musici niet zelden geraken, die, het sléndro van een bepaalden gamelan als een bepaalde duurtoonsoort hoorende, in den loop van een wajang-nacht klagelijk kunnen komen vragen, of dat nu maar aldoor doorgaat, mòèt doorgaan, zònder moduleeren.

En wanneer een speelsch of ironisch toeval wil, dat ergens een Madoereesche schalmeimelodie bijvoorbeeld een consonanten ,,gebroken drieklank'' schijnt te doorloopen, (zie ,,Orambă'', kap. XVI), dan zullen we alleen maar dankbaar zijn aan het bekkentje of anderszins, dat die onwelkome illusie radicaal verstoort.

En omgekeerd: Wanneer een stelletje bekkentonen als dat van het Mandingsche twee-schalmeien-orchestje, (men zie de, in ons vorige hoofdstukje opgesomde onwaarschijnlijke collectie f, a, c, es?!!), wellicht bedenkelijke associaties oproept, aan dominant-septime-accoorden of zoo, dan is het heugelijk dat een schalmeitoon (e'') die poeteloerigheid frischjes aan flarden rijt.—

—Sinds wij echter éérst, (op grond van door den heer Kunst verzameld cijfermateriaal), het voorkomen van twéé goed onderscheiden, gelijktijdig gebruikte stemmingen in een en hetzelfde antieke en sacrale Balische orchestje hadden vastgesteld [67]),—en vervolgens bevonden hadden, dat zekere Madoereesche (en Javaansche) muzieken met rijkontwikkelde, hetzij gezongen, hetzij geblazen melodie, daaronder, in de stereotype begeleiding hunner toonvaste bekkentjes, oudere, primitieve muziekjes minofmeer integraal hebben bewaard, [68]) —sinds het echtpaar Kunst nader had opgemerkt, dat in de bedoelde ,,gamelan(s) gambang'' een dergelijke bitonaliteit blijkbaar niet uitzondering is doch regel [69]), —sinds, eindelijk, ons het opstel van Dr. Lachmann geworden is, die als oorspronkelijk stadium van meerstemmigheid een situatie veronderstelt, dat de onderscheiden samenwerkende partijen, (menschen- of instrumentenstemmen), zich onderling volstrekt niet naar elkander regelden, niet melodisch en niet rhythmisch, jazelfs niet in de summiere architectuur, den duur van het geheel en de groote onderdeelen, doch iedere partij een geheel eigen weg ging, alleen geleid door de bizondere geaardheid van het gegeven instrument (of orgaan?), — sedert dien hebben we begrepen, eigenlijk gezegd méér te moeten verwonderd zijn, zoo we in samengestelde orchesten van dit land slechts één, dan wanneer we daarin méérdere stemmingen aantroffen.

Voor de Javaansche (en andere Indonesische) muziek is ook nog de door Lachmann gemaakte opmerking van belang, dat de manier, waarop in den gamelan een orchest van slaginstrumen-

67) T. schr. B. G., LXV, blz. 413.
68) Zie ons kap. XVI.
69) T. schr. B.G., LXV, blz. 433.

ten samenwerkt met (solo)zang, soeling en rebab, verschillende graden te hooren geeft van ,,Annäherung", waardoor ,,die Einzelstimmen auch ihrer rhythmischen und melodischen Gestalt nach in Uebereinstimmung gebracht werden", terwijl voorts ,,das Zusammenspiel der verschiedenen Typen von Stabspielen" (toetsslaginstrumenten) van den gamelan ,,einen Grenzfall darstelt; (...) ihre parallelen Stimmbewegungen lassen sie als Chöre erscheinen; anderseits ähnelt die Ausführung gleicher Melodien in Varianten, die durch die verschiedene Beweglichkeit der Instrumententypen bedingt sind, dem Zusammenspiel verschiedener, melodisch einander angenäherter Stimmen".

Hierbij mag opgemerkt worden, dat de Javaansche traditie een samenstelling als die van den gamelan sekatèn, of van het orchest dat de plechtigheden op den troonbestijgingsdag van den Soesoehoenan inleidt, kenmerkt als ,,oud"; en naar alle waarschijnlijkheid niet ten onrechte, gegeven het ceremonieele of sacrale karakter der plechtigheden, waarbij ze assisteeren. De bedoelde orchestbezetting, die ook overigens wel wordt gebruikt, omvat (naar we al eerder hebben gezien) naast de groep van de metrische bekkens plus trom, en die van de themaïnstrumenten (de onderscheiden formaten van sarons), niet de beweeglijk ,,paraphraseerende" onder de Stabspiele (gambang kajoe en gendèrs) en niet de z.g. ,,melodische" stemmen (rebab, soeling, solozang), zoodat zich tegenover de eerstgenoemde twee groepen eigenlijk alleen de bonang (of een gambang gângsâ) stelt.

De omschrijvingen, die de kleine, relatief snelle saronvormen zelf van een gamelanthema veelal geven, plegen zich tot eenvoudige figuratieve brekingen te beperken, en ook de simplificaties, die lage sarons het thema kunnen doen ondergaan, (door maar een gedeelte der noten daarvan te spelen), hebben een te gebonden karakter, om in die groep der eigenlijke thematische instrumenten iets anders te willen hooren, dan een van afkomst en van nature parallelistische stemmenschoof. Niet slechts de bedoelde betrekkelijk eenvoudige orchestsamenstelling, zonder eigenlijk-paraphraseerende en zonder melodische instrumenten, maar ook een stijl van spelen, met betrekkelijk geringe zelfstandigheid of verzelfstandiging der stemmen en zonder groote bloemrijkheid der versieringen, wordt als ,,oud" beschouwd.

Zeer leerzaam zijn zekere notaties, in ons bezit, naar Javaansche muziek. Werkende met een eigen gevonden toonschrift, dat echter veel te primitief was om een nauwkeurige vastlegging der onderscheiden gamelanpartijen te veroorloven, was de Javaansche vervaardiger dier notaties verplicht, zich tot een uiterst summiere schets, extract der onderscheiden stemmen te bepalen. Hierbij moest dus blijken, wat naar Javaansch gevoel en begrip de feitelijke kern dier partijen, en het wezen hunner gemeenschappelijkheid, collectiviteit is. Welnu; we mogen zeggen, dat met uitzondering van de soeling, maar met inbegrip van de rebab, van de gendèrs en de gambang kajoe, en van de bonangs, alles parallel met het thema en met elkander meeloopt. Althans in beginsel en overwegende hoofdzaak; de afwijkingen zijn feitelijk onbelangrijk, betreffen het antecipeeren van, of het blijven hangen op een themanoot, een enkele doorgaande of verbindende toon ter wisseling van niveau e.d.. De gambang en ieder van de gendèrs en de bonangs is opgevat als tweestemmig en beweegt zich of eenvoudig in octaven; of (voor wat de gendèrs betreft) sòms in octaven en sòms in kwinten, waarbij de kwint dan boven het thema ligt. (Er was géén sindèn-, solozangpartij, genoteerd. En de notatie van de soelingpartij bleek feitelijk mislukt trouwens.)

In de eerdergenoemde, eenvoudige,

,,oude'' orchestbezetting, is, naar we reeds zeiden, de éénige dóórloopende partij, die tegenover de groep der themastemmen gesteld wordt, de partij van de bonang. Aangenomen, dat de bonangs met hun lange rijen van ketels ontstaan zijn door de samenvoeging van losse, enkele of gepaarde ketelbekkentjes, is het slechts consequent, ze, als nader verwant met, en behoorende bij de grootere, metrische slagbekkens, samen met deze (en de trom of trommen) aan de thema-, en de sarongroep te opponeeren. Zekere eigenaardigheden der bonangpartijen duiden wel op zulk een nauwere relatie en kunnen daarin hun verklaring vinden.

Het is n.l. niet wel in te zien, waarom er op bonangachtige instrumenten geen gewone, vloeiend paraphraseerende, lenige partijen gespeeld zouden kunnen worden, gelijk de meeste gamelanstemmen buiten de themagroep zijn. Den stijl hunner beweging hebben we eerder als ,,mank zwevende'' gekenmerkt. Die mankheid doelt op syncopische elementen, het zweven op het onnadrukkelijke ervan. Feitelijk zijn de syncopismen hier meer een negatief dan een positief verschijnsel; niet zoozeer de van haar natuurlijke plaats geraakte, onverwachte, opdringerige noot is van belang, (een markeeren, accentueeren wordt dan ook zorgvuldig vermeden), alswel het simpele ontbreken van slagen op metrisch relatief belangrijke deelen.

Nu komt het ons voor, dat dit aanwensel, de neiging tot het laten dier leegten, ontstaan zal zijn doordien die ketelbekkentjes, voorloopers der bonangs, bij hun samenwerking met de grootere bekkens gelijk kempoel, gong e.d., de metrische hoofdpunten veelal voor de slagen dààrvan zullen hebben blanco gelaten.

(Men vergelijke het notatie-fragmentje in ons vorige hoofdstuk, dat, naar men aan het met een boog gemerkte element ziet, weer overeenkomst met die oude z.g. genḍing Lokânântâ van Groneman heeft, en tevens zijn opvatting schijnt te bevestigen, dat de tonen daarvan óók wel verder uiteengespreid kunnen zijn dan secunden. Zie onze blz. 18.

Overigens kan in gamelanmuziek met korte gledingen en drukke interpunctie, in ladrangans of ketawangs, de successie der metrische bekkenslagen zelf: zeg, kempoel, kempjang, keṭoeq, kempjang, antieke elementen als dat ,,lokânântâ''-motief duidelijk te binnen brengen.)

We voelen voor de veronderstelling, dat bij de evolutie, die geleid heeft tot het ontstaan van den klassieken Javaanschen gamelan, gelijk we dien thans kennen, op een gegeven moment een orchestje, samengesteld uit trommen plus slagketels en bekkens, en een ander, bestaande uit betrekkelijk trage toetsslaginstrumenten, elkander gevonden en zich vereenigd moeten hebben, om zich later (?) [69a]) de beweeglijke, paraphraseerende, verwanten van de tweede groep te assumeeren, en tenslotte ook solozang en soeling.

Dat trouwens, — welke mate van vrijheid tot improviseerend versieren onderscheiden partijen bij het gamelanspel nog hebben behouden, — reeds lang ,,musikalisch-ästhetische Absichten'' den gamelan tot een ideëele homogeniteit hebben herschapen, kan bewezen worden door een muziekstuk als de inleiding der genḍings van den gamelan sekatèn. En wel door de tegenstellende samenwerking daarin der dreunend zware toetsslagen, die de tonen van het thema zoo ongehoord ver uiteenleggen, dat het nauwelijks mogelijk is, ze als melodisch verbonden te hooren [70]), en de bonangstem, welke haar kleine geluiden [71]) plengt in

---

69a) De Balische sacrale gamelan gambang combineert echter bronzen en bamboezen, traag en beweeglijk, toetsslagwerk, zònder ketelbekkens of dergelijke.

70) Alleen voor deze inleiding geldt dan ook, wat Groneman (L. & G. § 9) schrijft over niet afdempen der sarontonen in den gamelan Sekatèn.

71) Die bonangtoontjes worden, blijkbaar om ze niet ineen te laten vloeien, ze helder, scherp bepaald te laten zijn, wel degelijk afgedempt. De speler raakt daartoe den aan-

die adembeklemmende, ademlooze rusten, zoodat haar zachte druppelende klanken als tranen tusschen die zware slagen doorvallen néér in een leege eeuwigheid. (De Javanen hooren dit oude muziekstuk als een doodenklacht.)

Het ongebondenst, het meest naar wildzang, klinken in een gamelanensemble inderdaad soeling en sindèn. (Van de derde der z.g. „melodische" stemmen, de rebab is dit minder waar, die pleegt van nabij het thema te volgen en verbloemen). Den indruk van aesthetische vrijheid, die de rhapsodische, aanvlagende en weer zwijgende fraaie trekken van de Javaansche fluiten maken, heeft een onzer indertijd, — misschien wel al te lyrisch — , beschreven [72]). De solozangstem, alleen, of in wedijver met de soelingstem, zwevende voor het achterdoek van den gamelanklank nu, kan eenzelfde gewaarwording van bevrijdheid, verlostheid schenken [73]). (Het lenige scandeeren der tekstwoorden in zoo'n sindènaanhef suggereert bijvoorbeeld al dadelijk een groote mate van onbekommerde onafhankelijkheid.) Maar zoo onze wetenschappelijke consciëntie thans achteraf zich over onze lyrismen toch niet geheel en al gerust voelt, dan komt dat, omdat ze ons après tout aanleiding schijnen te kunnen geven tot onderschatting van de feitelijke, materiëele gedetermineerdheid dier aesthetisch zoo vrije solostemmen.

Ziet men de elastische, maar vaak onderbroken lijnen van zulke fluit- of solozangpartijen goed genoteerd, dan vindt men altijd wel duidelijke relaties met het thematisch materiaal, (het zij nu in laatste instantie van vocale of instrumentale afkomst), dat het eigenlijke geraamte van het gamelanstuk in quaestie vormt. Men kan weliswaar het opgemerkte verband beschouwen als het gevolg van een latere „Annäherung", die een eerder, oorspronkelijker, bandeloos nààst elkander tot een verantwoorde vrijheid binnen de perken gemaakt heeft. En dan is het ook zeer acceptabel, dat de bedoelde, minst gebonden stemmen het lààtst in de complete collectiviteit van den gamelan zijn betrokken geraakt.

Maar anderzijds hebben we te rekenen met de gevallen, waarin een instrumentalist, een schalmeispeler bijvoorbeeld, op zijn instrument, dat hem zoo weinig inperkt, aan het eenvoudige, blijkbaar vocale wijsje, dat hij paraphraseert, al wel heel avontuurlijke vormen geeft.

Zelfs zijn daar de twee spleettrommelaars uit het Pamekasansche orchestje, die, samen een zoo onhandzaam instrument hanteerend als dat pààr ṭoengṭoengs is, er van een simpel zangdeuntje een zóó phantastische lezing mee geven als we hebben gehoord bij „Pangèmboe" [74]), ten bewijze, h o e ver de muzikanten van dit land, zich van een thema àf bewegend, gaan kunnen, zonder de voeling ermee te verliezen.

Maar het is waar, welk een archaïsch type van geluidsbron de spleettrommen ook zijn, en al is het opbouwen van muziek door de samenwerking van een aantal spelers, die ieder maar over één, of in dit geval twéé, tonen hebben te beschikken, zelf weer een archaïsch procedé [75]), de graad waarin de bedoelde spelers de natuurlijke hoekigheden, moeizaamheden,

---

geslagen ketel, met een nauwelijks merkbare beweging van zijn slagstok, nogmaals aan, dóóft den toon na afloop zijner waarde. (Vgl. L. & G. § 7 over het niet dempen bij de bonangs.)

72) „Djåwå" I, Praeadviezen, bundel 2, blz. 6.

73) Zie hiervoren onze blz. 7.

74) Zie onze blz. 89.

75) Zie Sachs „M.I. I. & I.", (1ste ed.), blz. 23, 35. Hij vermeldt een orchestje van de Moï uit het achterland van Cambodja, met 4 spelers, die ieder één gongbekken, en 2 spelers, die ieder twéé kleine slagbekkens bewerken, verder één man die met stokken op de twee vellen, en één, die op het hout van hun eenige trom slaat. Men vgle wat we op onderscheiden plaatsen schreven over orchestjes van niets dan trommen en slagbekkens. En voorts onze blz. 14 en 19 voor het medegedeelde over het slaan op het hout van een veltrom. Over het laatste onderwerp trouwens ook nog noot 49 en het begin van hoofdstuk XX.

die uit den aard hunner samenwerking moesten voortvloeien, souverein te boven komen en negeeren, hun geheele virtuositeit, — zonder langdurige, op muzikaal-aesthetische doeleinden gerichte, gemeenschappelijke oefening vrijwel ondenkbaar, — maakt toch, dat de Pamekasansche spleettromorcheststijl niet als primitief, als ouderwetsch kan worden beschouwd. Hoewel er natuurlijk détails zijn, — als de geliefde kleine motiefjes [76]) met aldoor om-en-om een slag toebedeeld aan beide spelers, — op natuurlijke wijze uit den, ongemakkelijken, aard, van het complexe instrument, dat ze samen hanteeren, voortvloeiend, en dus stellig niet nieuw.

Ook soelingspelers kunnen bepaalde formules favoriseeren, ze overal in te pas brengen, (zie de door ons op blz. 55, sub 1 en 2 weergegevene), die als uit technische eigenaardigheden, hebbelijkheden van hun instrument en zijn hanteering ontstaan, kunnen worden opgevat; (i.c. uit het heenwrijven van een vinger over een zijner gaten). Ze worden alshetware van buiten af op de onderscheiden gamelanstukken toegepast, zonder uit het bepaalde stuk en zijn thematisch materiaal voort te komen.

Dan is daar nog het feit, dat juist deze twee ,,vrijste'' stemmen van het gamelanensemble, soeling en sindèn, de technische mogelijkheid der voortbrenging van tonen, die buiten het feitelijke kader van de stukken vallen, niet slechts bezitten, maar deze vrijheid, naar we gezien hebben, althans in sléndro gebruiken ook; zij het dan met mate, en de vaste sléndrotrappen zelf respecteerende. Deze vrijmoedigheden in tonaal opzicht k u n n e n inderdaad herinneringen zijn aan den tijd, dat de bedoelde stemmen, nog niet in den spheer van het gamelanensemble betrokken zijnde, niet aan de daarin heerschende vaste stemming te gehoorzamen hadden.

76) Zie onze blz. 81, 84, 86.

Alles bijeengenomen, lijkt ons Lachmann's opvatting, dat de gamelanmuziek, gelijk we deze thans kennen, ontstaan is uit onderscheiden elementen van verschillenden oorsprong door een convergente ontwikkeling, aantrekkelijk, en wel strookende met het door onszelf gevondene.

Maar men zal deze theorie moeten aannemen op overwegingen, ontleend aan de algemeene ontwikkelingsgeschiedenis der muziek, gelijk dr. Lachmann er heeft aangevoerd in zijn eerder genoemd opstel. Uit de huidige feitelijke gesteldheid der Javaansche heterophone polyphonie zelve, lijken ons geen s t r i k t e b e w ij z e n af te leiden, dat een divergente ontwikkeling uit oude stadia van generale parallellismen niet ook tot een dergelijk eindresultaat had kunnen leiden.

Bangkalansche spleettrommen.

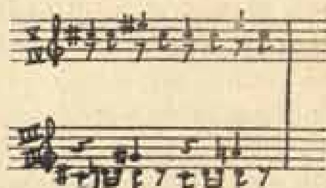
De namen van de spleettrommen, gelijk die in de wedrenorchestjes omtrent Bangkalan voorkomen, hebben we al opgesomd in ons kapittel X, (blz. 73). Allicht zal elk exemplaar twéé tonen hebben gehad; maar in ieder geval gebruikten niet alle die. Onze notatie geeft er aan het IVde trommetje (van onder af gerekend), maar een. Van een ander orchestje zouden de twéé gróótste trommen er ieder maar een hebben gebruikt.

(Het orchestje op onze afbeelding is, meenen we, hetzelfde, dat dien avond te Soerabaja gespeeld heeft, maar een ander dan naar welks spel we een stuk hebben opgeschreven).

Van een melodische partij, als door de twee diepste trommen te Pamekasan placht te worden uitgevoerd, was bij de Bangkalansche orchestjes niets te bekennen. Ook vonden we niets, dat met die, quasi-contrapunctische, partij van het IIIde Pamekasansche trommetje te vergelijken was. Op het 1ste, diepste, na, speelden àl de Bangkalansche trommetjes stereotypieën, wat te Pamekasan

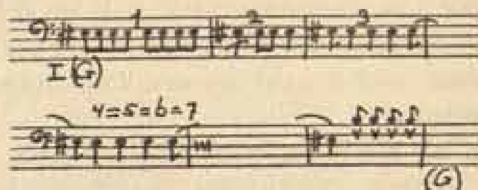
alleen met de hoogste twee het geval was, die in de virtuoze, als gehéél vermoedelijk *niet* antieke spleettrommuziek, de *oudste* partijen gespeeld zullen hebben.

Wat die 5 Bangkalansche trommen te hooren gaven, kan wel in zijn gehéél oud zijn. Uit een mededeeling van een Madoereeschen helper meenden we zelfs te begrijpen, dat ze in àlle stukken, bij alle onderscheiden schalmeimelodieën dus, hetzèlfde spelen. Dit heeft niets onwaarschijnlijks, (al werd er later van andere Madoereesche zijde tegen geopponeerd ook); het zou alleen maar voor de antiekheid van die begeleiding, van die spleettrombijdrage, pleiten.



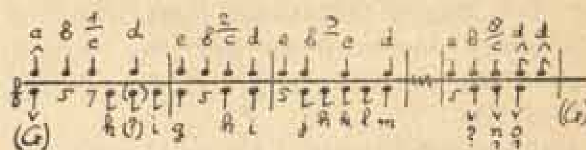
Men zal zien, dat de diepste, grootste trom zijn twééden, hóógen toon opspaart tot de laatste, 8ste maat, om er het einde, of tenminste het vallen van den gongstoot mee aan te kondigen alshetware. (In onze cliché ontbreekt na de eerste noot dier maat een kwart rust.)

Het IIIde trommetje speelde soms ook àlle keeren een gis, en niet afwisselend gis en a.



Den geblazen gongtoon hoorden we als een diepe G, wat dus werkelijk beter met de schalmeimelodie dan met de tonen van het spleettromgroepje, waaronder immers een gis' is, scheen te stroken. De speler beschikte ook nog over een d (eensgestreept vermoedelijk); maar hij paste die, naar het scheen, niet toe. Van een ander troepje noteerden we Fis voor den gongtoon, en dan nog de eenof-andere e (bij wijze van kempoel). Den naam „djoewèr" (zie kap. XVII, — of moet het „djoewer" zijn?) vonden we hier; maar ook dien van „serboeng". Kan dit laatste een klanknabootsing, en dan mogelijk verwant zijn met „serbăng", d.i.: afsnauwen of zooiets?

Resten nog de kendhăng- dus veltrompartij, de schalmei- en de zangstem.



Op „a" valt een harde, kletsende slag; midden van het vel; gegeven met 4 vingers, die voluit (plat) raken. (De duim komt niet in het spel.)

Op „b", 2 vingers; raken met den platten top; nabij den rand. Geluid: tik.

Op „c", bal van de hand; (de hand is ongespannen); tusschen midden en rand van het vel. Geluid: een zachte, doffe, bonk.

Op „d", bal van de hand; gespannen; nabij den rand. Geluid veel harder dan op „c".

Op „e", 2 vingers, plat rakende; midden van het vel. Geluid minder hard dan bij „a", maar van een dergelijke kleur; „Pets".

Op „f", bal van de hand; nabij rand. Vgl. „d", Geluid: een harde bonk.

Op „g", bal van de hand; nabij rand. Minder hard dan „f".

Op „h" 4 vingers; midden; plat; petsend.

Op „i", 2de vinger; midden; plat; lichte tik.

Op „j", veeg over het vel.

Op „k", 2de en 3de vinger, midden; plat; lichte tik.

Op „l", 4de en 5de vinger; midden; plat; lichte tik.

Op „m", 3de vinger; midden; plat; lichte tik.

Op „n", bal van de hand; strak; nabij rand; harde „pang".

Op „o", muis van de hand; de hand hol gehouden; nabij rand; harde doffe „bonk".—

— We zouden nog iets vergeten: Het orchestje, waar we mee werkten, had een rinkelbekken, genaamd „poksor", en weer bestaande uit twéé bekkenplaten, hangende tegen elkander en geslagen met een stokje. Meestal gaf het op den 1sten en 3den tel van iedere maat één slag, en op den 2den en 4den tel twéé achtsten. Andere keeren had de vierde tel maar één (kwart)slag.

Het afgebeelde stel spelers deed het zonder zulk een instrument. Bij een derde groep noteerden we, (in tegenstelling tot het eerste geval), niet dat er „bekkenplaatjes" doch dat er „bekkentjes" waren. Dit kunnen dus misschien werkelijk tegen elkander geslagen handbekkentjes zijn geweest (op z'n Banjoewangisch) en geen „poksor".



De tonale bedoeling van den schalmeispeler met den aanhef van de genoteerde melodie was ons aanvankelijk volstrekt niet duidelijk, (trouwens, bewuste bedoelingen, een werkelijke voorstelling van in een bepaalde toonsoort te spelen, zal hij allicht nooit hebben, al zullen hem de Madoereesche aequivalenten der termen sléndro en pélog door de gamelans vermoedelijk wel bekend zijn). Men merkt, de eerste helft der lezing A voor schalmei gaf een collectie tonen te hooren, die maar slecht als pélog kan worden begrepen. Eigenlijk gezegd ziet dat begin er nog het meest uit als Es-duur. Maar gelukkig worden de f's, waar we de kruisjes boven gezet hebben, daarvoor veel te hoog geblazen, zoodat we die associatie bij het aanhooren n i e t kregen. Daarentegen zouden de laatste 3 maten zelfs wel sléndro hebben kunnen wezen.

Later, — lezing B — , kwam er meer duidelijkheid in de situatie. Toen blies hij in het eerste gedeelte de 5 tonen: g'' f'', es'', c'', bes', maar in het tweede het viertal: d'', c'', bes', g'. Men kan zich die tweede groep gecompleteerd denken met een f'. Maar ook zonder dat is het wel duidelijk: hier, evenals in eerder aangewezen gevallen, (zie ons vorige kapittel), komen in één melodie twee toongroepen voor die ieder een anhemitonisch pentatonischen schaal kunnen representeeren, (zeg „sléndro"), maar tezamen niet, daar ze gecombineerd zès tonen hebben, waarvan twee in semitoonachtige verhouding staan. I.c. zijn dit de es'' en de d''. Beide groepen hebben ook weer een transpositorische verschuiving tusschen zich. De tweede ligt een kwart lager.

Een verschil met de vorige gevallen is, dat die twee critische tonen hier niet feitelijk een septimeafstand in acht nemen.

In de eerste helft van de lezing A, zouden ze dan daarenboven zonder schifting of voorkeur, als gelijkwaardige tonen, door elkander zijn gebruikt.

Evenwel moet worden opgemerkt, dat we de beter differentiëerende, tonaal (om zoo te zeggen) zindelijkere, lezing B pas

genoteerd hebben, nadat een der spleettromspelers op ons verzoek het wijsje had gezongen.

Dit is de derde der gegeven lezingen. Men bemerkt, daarin komt in het geheel geen d voor, zoodat het totale wijsje halvetoonloos vijftonig blijft, en sléndro zou kunnen zijn.

De eigenaardige syncopischheden aan het begin van vele maten zullen den Lezer hebben verwonderd. Al eerder vonden we echter rhythmische momenten, die daar iets op leken, maar veel vluchtiger, toevalliger waren; in sommige schalmeilijnen namelijk. — Ze doen ons meer aan Schotsche volksliedjes dan aan Amerikanismen denken. Maar hoewel Schotsche melodieën ook tot pentatoniek geneigd zijn, en we al eerder een op Madoera gehoorde zangwijs voor een Westersche reminiscentie moesten houden, (zie ,, Ḍhoemprèt'', blz. 111 v.v.), kunnen we er niet toe besluiten, dit thematjehier voor een deserteur, — zeg: weggeloopen, achtergebleven van een schip in den haven van Soerabaja — te verklaren.

Overigens noteerden we als naam ervoor: ,,Belighă'ăn'', wat allicht onjuist gespeld is. Immers schijnt het te moeten worden afgeleid van ,,Bhălighă' '', den naam eener districtshoofdplaats in het Sampangsche, en dus ,,op zijn Bhălighăsch'' te beduiden. Hetgeen ook wel eenigszins (maar niet al te zeer) tegen een Westersche afkomst van het deuntje getuigt. Het stuk is, blijkens opgave der spelers, bepaaldelijk bestemd voor de kerrabhăn, stierenwedloop (P. & H. schrijven dit laatste woord ,,kerrapan''.)

Verdere namen van door deze orchestjes gespeelde stukken zijn nog: ,,Tondjoengan'' (?). Vgl. het Jav. ,,ṭoendjoeng'', dat ,,waterlelie'' (maar ook ,,ijzervitriool'') kan beduiden. Het J. N. H. W. B. kent een Jav. genḍing ,,Toendjoeng korban'': de overstroomde (voortgesleurde?) waterlelie. (Het Mad. ,,Toendjoeng'' heet bestemd voor de kerrabhăn.)

,,Blandaran''. Allicht slecht gespeld. Kan van ,,bhălăndhăr'', steunbalk komen; Jav. ,,blandar''. Het dialectisch Jav. woord ,,blandaran'' beduidt echter ook zooveel als ,,balapan'', wedren. Toch gaf men ons dit stuk niet op als gebruikt bij stierenwedrennen, doch speciaal bij bruiloften.

,,Ti-riti'' (,,Tè-rètè' ''?); zie kap. XVI en eerder. Gebruikt bij bruiloft of wedren. Eén troepje gaf als tweeden naam voor dit stuk op: ,,Juliana'' ! !

,,Ăja' Semèrang'' (??); zie kap. XVI en eerder. (Bestemming niet opgegeven.)

,,Doeng-enḍoeng''; zie kap. XVI en eerder.

,,Djoeanak'' zal wellicht ,,Djoe ana''' moeten zijn. Wanneer het eigenlijk Maleische ,,badjoe'' ook in het Madoereesch voorkomt, kan het geheel: kinderbuisje beduiden. Anders weten we niet, waar het een afkorting van is. — Of valt er te denken aan de havenplaats Djoewana op Java's noordkust?

XX. Orchestje met angkloengs.

Wanneer de lezer het begin van ons XVIIde hoofdstukje opslaat, dan zal hij zien, hoe we voor de orchestjes, die de salabădhănvertooningen of dergelijke begeleiden, o. a. den naam ,,ḍhăngkloeng'' hebben hooren opgeven, wat ons deed denken, dat er vroeger wel angkloengs van konden hebben deel uitgemaakt. Later vonden we nog een passage weer uit het opstel ,,De Madoereezen'' door J. L. van Gennep, (opgenomen in het verzamelwerk ,,De Volken van Nederlandsch Indië'', red. Prof. van Eerde), waar de auteur onder de Madoereesche volksvermaken het ,,sroenèn'' beschrijft als ,,een troepje van ongeveer tien knapen van 10 à 12 jaar, ... de enkels voorzien van aan riempjes bevestigde belletjes ...... (die) een soort krijgsdans (uitvoeren) onder de tonen van een primitief orchest, (bestaande uit) gong, kenong, kendang en angkloeng ...... (en)

eenige potsenmakers, die doorgaans hooge ambtenaren parodiëeren". [76a])

Men ziet, dat hierbij de angkloeng(s) opgevat worden als normaal bestanddeel van het „sronèn"- (of salabădhăn-) orchestje. De bijbehoorende afbeelding, naar een teekening van Kiai Wiknja Asmara te Soemenep, vertoont in totaal 7 dansers (van wie sommige gesnorrebaard), die ieder een van veerenpluimen voorziene angkloeng dragen. Eén daarvan heeft duidelijk v i e r klankbuizen; de overige, voorzoover waar te nemen, elk d r i e. Verder een kenḍangspeler; een metalen gong (?, zonder muzikant?); en een speler, die met twee geknopte slagstokken twee ketelbekkentjes (een meer vrouwelijk, laag, een meer mannelijk, hóóg) bewerkt, waarvan we niet konden zien, of ze samen op een rekje, of maar eenvoudig op den grond stonden.

Kiliaan heeft in zijn woordenboek nog een artikeltje „gembrèng", volgens hetwelk dit woord o.a. beteekent: „muziek enkel met een tamboerijn of een angkloeng", en „tanḍă' gembrèng": „danseres, die bij die muziek danst; fig. ook: oude leelijke danseres". Het woord gembrèng beduidt in het Javaansch: omroepersbekken. En volgens P. & H. in het Madoereesch ook nog: afgesleten, en daardoor onwaardig van muntstukken; dit laatste naar den klank?)

Uit een-en-ander zou men zoo wel zeggen, dat de angkloeng vroeger nogal algemeen moet geweest zijn op Madoera. (Terloops vermeld, P. & H. schrijven niet „angkloeng" of „angklong", doch: „angkelong".) Maar, — we weten niet, welk kwaad gesternte dit aardige, oude, echt inheemsche, instrument beheerscht, — thans schijnen de angkloengs er op het sterven na dood te zijn: haast even obsoleet geworden als bij de Baliërs. De eenige plaats, waar we ze nog hebben aangetroffen, was de onderdistrictshoofdplaats Prendoeăn, liggende in het regentschap Soemenep, maar in het (Zuid)-westelijkste gedeelte daarvan, zoodat we het eerder bij Midden- dan bij Oost-Madoera zouden willen rekenen.

Ook noemde men ons een dorp in het aangrenzende Zuid-Oosten van het regentschap Pamekasan, in het Bhoendhersche, (Bhăng konèng?), waar er misschien ook angkloengs in gebruik zijn. Voor het opgeven van meerdere Madoereesche vindplaatsen zouden we dankbaar wezen. En nog dankbaarder, zoo iemand een maker van angkloengs op Madoera wist aan te wijzen. Maar daar hebben we al een bizonder hard hoofd in. Het komt ons namelijk voor, dat bij zulke doodgaande instrumenten de vervaardigers juist even éérder uitsterven dan de spelers. De oude instrumenten worden dan nog opgebruikt, maar niet meer vervangen.

Het orchestje, gelijk wij dat de Prendoeăn aantroffen, was niet identiek met dat bij van Gennep. Kan men het laatstbedoelde opvatten als de combinatie van twéé onderscheiden oudere groepjes, te weten: een klein ensemble van bekkens en ketels en trom, en een ander van niets dan angkloengs — het onze omvatte méér; n.l. óók nog een schalmei plus een blaasgong. We meenen er danook een drievoudigen oorsprong aan te moeten toeschrijven.

Overigens is het zeer wel te vergelijken met het Bangkalansche ensemble, door ons in het vorige kapittel besproken. De relatie tusschen de groep

76a) Als orchestje voor een boersche topèngvertooning geeft een Madoerees ons op: 1 schalmei, 1 bonang, 1 gong, 1 kempoel, 1 kenḍang, 1 tjèrtjèr (stel rinkelbekkens). De bonang kan wellicht geacht worden de losse ketelbekkentjes te remplaceeren. Angkloengs heeft het dus niet (meer?). Er zouden slechts twéé, gemaskerde spelers zijn.

Of zoo'n tweemans-topèng inderdaad goed van een salabădhăn onderscheiden is?

Een vliegend, ongerelateerd aanteekenblaadje wil, dat ook „b h ă r i s" („van kijaè Senḍang" staat er achter) de naam van een soort salabădhăn is. Het woord beduidt in het Madoereesch overigens: exercitie van troepen. Maar bij de Baliërs is „baris" de de naam van een dansspel.

spleettrommen en de rest van het orchest in het eene, en tusschen de groep angkloengs en de resteerende instrumenten in het andere geval, lijkt ons van precies denzelfden aard. Spleettrommen en angkloengs vervangen hier dus elkander alshetware. Toch, al herinneren we ons van het Oostelijke Madoera géén groepjes van houten spleettrommen, en hebben we op West-Madoera geen sporen of herinneringen van angkloengs aangetroffen, durven wij niet beweren, dat vanouds de eerste meer eigenaardig in het Westen, en de laatste in het Oosten van het eiland thuishoorden.

Hoe dit zij, het nader te beschrijven orchestje had 4 angkloengs; daarvan 1 (het kleinste) exemplaar met 4, — 2 exemplaren met ieder 3, — en 1 exemplaar (het grootste) met 2 pijpen.

Zijn schalmei had beide helften van zijn dubbele-tong („pèh-topèhan''?) verdrievoudigd. (Het materiaal moet lontar-palmblad zijn.) Het mondsteunplaatje was in dit geval eenvoudig rond, evenals te Bangkalan, vertoonde niet de meer geëlaboreerde vormen, die we te Pamekasan en te Manding hadden gezien. De eindkelk is weer weinig ontwikkeld, benauwd.

Kleine ketelbekkens, „kennongs'', waren er, juist als b.v. te Pamekasan, 3. Daarvan vormen de laagste twee wederom een stel, en ze liggen op een rekje, terwijl de hoogste ook nu een eigen speler heeft, maar ditmaal niet in het rekje, doch op een manddeksel van tamelijk slap vlechtwerk ligt. (Zoo'n losloopende ketel schijnt soms wel eenvoudig op den grond te worden gelegd.) — We meenen, dat ze nog een vierde dergelijke kennongketel (in reserve) hadden.

Er is een kempoel. (Ghĕmbhoel?).

En een blaasgong. Deze scheen, evenals te Bangkalan (zie het vorige kapittel), wel serboeng genoemd te worden. (Maar het is natuurlijk niet onmogelijk, dat die naam ons door een Inlandsch ambtenaar ter plaatse is opgegeven, en deze zelf uit een anderen streek van het eiland kwam.)

Er waren ook iets van rinkelende, toonlooze, bekkens. Men scheen er „kentjèr'', maar ook „tjètjèr'' of „poksor'' tegen te zeggen. De laatste naam doet denken, dat het een stel van tegen elkander rammelende platen moet zijn geweest. Maar onze aanteekeningen zijn op dit punt defect, en we blijven, wat dit aangaat, dus in het onzekere.

De ghenḍhăng had een heel gewoon model.

Eigenaardig genoeg, werd het instrument echter nog door een twééden speler bewerkt. Deze hanteerde een houten hamer met langwerpig vierkanten kop, timmerde daarmee, maar met den platten kant ervan, op het hout van het veltrom-lichaam.

Ziehier dus, wat de trombehandeling aangaat, de situatie herhaald, die we in noot 75 vermeldden van de Achter-indische Moi's. Dat slaan op het tromcorpus moet dus wel iets ouds, en hardnekkig bewaards zijn; zij het ook, dat we het hier te lande nog maar als uitzondering aantreffen. (Overigens gebruikte de eigenlijke tromspeler in dit Madoereesche geval géén slagstokken.) (Men vergelijke ook nog kap. XXI. B.)

Angkloengs elders, en vroeger.

Wanneer de Lezer de angkloengs uit de Soendalanden kent, dan kan hem, bij het bekijken der photo van het onderhavige orchestje, een eigenaardigheid van de Madoereesche angkloengs als abnormaal getroffen hebben.

Bij de exemplaren, die men daar op West-Java ziet gebruiken, en gelijk men ze ook in de litteratuur gemeenlijk vindt afgebeeld, (vgl. b.v. Sachs „Reallexikon der M.I.''. blz. 13, en „M.I......Indonesiens'', 1ste ed., blz. 46), plegen de twee of drie pijpen van één instrument sterk in lengte te verschillen. De eerste is circa dubbel zoo lang als de tweede,

en eventueel vier maal zoo lang als de derde. (Het komt echter, meenen we, ook wel voor, dat de tweede en derde gelijk zijn van lengte en van toon.)

M.a.w., deze pijpen staan onderling in octaafverhouding.

Hetzelfde is ook het geval bij de afzonderlijke instrumenten der groote angkloengbatterijen, gelijk die hier in Midden-Java gelukkig nog wel voorkomen. Ieder der, aan een horizontale, lange en tamelijk dikke, bamboestok opgehangen aparte angkloengs, — de grootste wellicht 1.60 Meter, de kleinste mogelijk 50 c.M. hoog, — hebben 3 pijpen, in 3 formaten, en die 2 octaven omvangen. [77])

Maar niet zoo onze Madoereesche instrumenten. Immers daarbij zijn tot één instrument een zeker aantal buizen vereenigd, die wel merkbaar, maar niet zeer véél in lengte verschillen, en waarvan de onderscheiden pijpen, buizen, dus ook geen tonen kunnen geven met onderlinge octaafverhouding.

Of al de Madoereesche angkloengs in ditzelfde geval verkeerden, weten we niet. Die op het prentje bij het opstel van Van Gennep echter stellig wel. Het vierbuizige exemplaar b.v. vertoont een langzame maar regelmatige gradatie.

Hetzelfde is echter óók waar voor het oude, vijfpijpige, en, blijkens den tekst, naar alle waarschijnlijkheid Soendasche, exemplaar, dat ruim een eeuw geleden werd uitgeteekend ten behoeve van Raffles. Zoo zou de Pasoendan dus oudtijds zoowel angkloengs gekend hebben met de pijpen in octaaf- als in andere verhoudingen. (Tenzij men de eerstbedoelde soort iets van lateren tijd mocht achten, waar weinig vóór is.) — De mededeeling in de „Encycl. v. N. I.", 2de ed., I, 102, dat de Badoej's: dat antiquarische menschengroepje in Zuid-Banten, de „angkloeng pondok" (korte angkloeng) gebruiken (of gebruikten), schijnt voor de Soendalanden „korte" en „lange" angkloengs tegenover elkander te stellen. Kunnen dan wellicht de „korte" de octaveerende zijn, (immers daarvan is ons

---

77) Het hier te Sålå in de kampoeng Koesoemådiningratan gevestigde angkloengtroepje, straatmuziekje, dat, als we ons wel herinneren, en zijn leider goed begrepen hebben, hier pas sinds een jaar of drie ageert, gebruikt instrumenten, uit het Koetåredjåsche afkomstig, (déså Semawoeng?), doch de spelers zouden lieden van hier zijn. Indertijd zijn zulke orchestjes, naar het heet, hier frequenter geweest. Dàår, omtrent „Koetoardjo" en Keboemèn (in het oude Bagelèn dus), schijnen dergelijke angkloengs nog wel te worden aangemaakt. Een compleet stel moet blijkbaar 15 instrumenten hebben, met voor elk vijftal, octaaf, één speler. De stemming scheen ons een gewoon, goed sléndro, dat we verstonden als e, fis, gis, b, cis. D.w.z., we blijken voor enkele jaren als hun laagsten toon te hebben opgeteekend een cis, en nu niet lang geleden een e. Ook telden we toen 15 angkloengs en nu 14. Daaruit ware te concludeeren, dat het grootste instrument inmiddels onbruikbaar is geworden en uitgeschakeld. Echter gaven ze beide keeren als naam van den laagsten toon goeloe op (en niet barang). Ook is de speler van de diepst-gelegen partij over 5 angkloengs blijven beschikken, zooóok die van de middelpartij; maar de speelster van de hoogste gebruikte er nu maar 4. Dus zouden ze de grenzen tusschen de partijen, en ook de plaats der onderscheiden toonnamen, één toontrap naar boven moeten hebben verschoven.

De drie octaven, gebieden, wilden blijkbaar ieder een instrument van een gewonen gamelan representeeren en nabootsen, en werden successievelijk genoemd: „demoeng", „bonang" en „paneroes". De eerstbedoelde partij maakt ons den indruk van in het kleine octaaf te liggen, — zeg dus: thans te reiken van e tot cis', — de volgende in het eensgestreepte, — de hoogste in het tweemaalgestreepte (e'' tot b''). Neemt men aan, dat die indruk gedetermineerd wordt door de diepste pijpen der instrumenten, wat in het algemeen gesproken niet onwaarschijnlijk is, dan liggen er dus nog twee parallelle reeksen, in totaal reikende van e' tot b''', en van e'' tot b'''', boven. Die bovengrens lijkt ons toch wel erg hoog; wellicht dat alles dus een octaaf lager moet zijn, waardoor toonhoogten en buislengten ook meer in den streek, aan die Madoereesche angkloengs geobserveerd, geraken. (Die voortdurende, orgelachtige octaafverdubbelingen der Javaansche stellen hebben voor de schatting van de octaafligging natuurlijk iets sterk verwarrends).

De „demoeng"-speler had werkelijk een partij als een normale saron-demoeng; hij geeft het thema, den cantus firmus, in rustigen vorm. De „bonang"-partij scheen ons te zeer vrij van mankheden, te coulant, om erg op een echte bonang te lijken; ook beschikt de speler immers niet over twee reëele octaven, kan dus niet op bonangmanier daartusschen heen-en-weeren. Maar daar het

géén exemplaar bekend met meer dan 3 pijpen), en de „lange" de niet-octavische, (Raffles spreekt van „*five or more* tubes")?

Trouwens ook hier in Midden-Java zijn blijkbaar zoowel angkloengs met octaven, als met andere intervallen tusschen de onderscheiden klankbuizen in gebruik geweest. Ja nog op heden kan men hier te Sâlâ om zoo te zeggen de eene en de andere kategorie, — dat uitgebreide, van Koetâredjâ afkomstige angkloengstraatorchestje, met zijn octaveerende instrumenten, en een réjogtroepje uit het Wânâgirische, met zijn weinige, maar *niet*-octavische angkloengs, — elkander zien ontmoeten.

Te Prendoeăn.

Maar we willen nu eerst het Madoereesche geval verder bespreken.

We kunnen niet beweren, dat, voorzoover we ze althans werkelijk in actie hebben gehoord, de bijdrage der angkloengs daar te Prendoeăn ons (muzikaal) bijster belangrijk leek. Ze hadden niet zoo heel veel te zeggen.

De eigenlijke muzikale begeleiding van den dans competeerde blijkbaar de schalmei en den instrumenten, die haar naar gewoonte rhythmisch of metrisch ondersteunden, de trom en de onderscheiden bekkens dus.

De angkloengs werden, naar men vermoedelijk al op de photo gezien heeft, en zooals elders voorkomt, gehanteerd door de dansers zelf. We hadden geen gelegenheid voldoende aandacht te geven aan den dans. Hij scheen ons uit nietweinig verschillende figuren te bestaan. We herinneren er ons, waarbij de vier dansers op een rij naast elkander tandakten; een moment waarin ze elkander om zoo te zeggen alle vier den rug toekeerden, ieders gezicht dus naar een der windstreken kijkend; verder een ruggelings van elkander dansen der twee paren; weer een andere figuur, waarin ze alle vier achter-elkander-ààn dansten. (Voor de „epauletten" der dansers vergelijke men kapittel XVI .)

Niet alleen onze bemoeiingen met het photographeeren en noteeren, belemmerden ons echter, doch ook de omstandigheid, dat er geen andere dansplaats beschikbaar was dan dat open erf onder den fellen zon, wat ons voor de dansers vrijwel moordend leek, zoodat we ons niet gerechtigd achtten, de geheele vertoo-

---

angkloengorchestje als geheel den héélen gamelan schijnt te willen representeeren (het heeft geen *eigen* stijl), mag een bepaalde partij natuurlijk wel een hybridisch of intermediair karakter vertoonen. Zoo is het ook niet direct te zeggen, naar welk van de hooge gamelaninstrumenten de hoogste partij „paneroes" wil heeten. Vermoedelijk toch wel naar een kleinen *saron*.

Er was natuurlijk een kendang. Voorts blies de speler van de „bonang"-partij tevens een blaasgong. We meenen: bijwijze van een gongtoon gaf hij een E, (die hij door herhaling van den blaasimpuls overdreven, b.v. twee maten lang, kon laten voortduren). Zijn tweeden toon, een b, dien hij als een „kempoel"-toon kenmerkte, produceerde hij gewoonlijk éénmaal in de spatie tusschen de gongs.

De danseres, die door het angkloengorchest in quaestie begeleid werd, zong op de gebruikelijke vrije manier der solo-zangeressen bij een gamelan. De mannelijke spelers, (die der twee laagste partijen en van de kendang), zongen niet zelden, op de manier zooals dat vooral in kleine, zwakbezette gamelanachtige ensembles voor de openlucht pleegt te geschieden, als gérong, koor, tamelijk slaafs het thema mee. Daarentegen vertoonde de speelster van de hooge partij neiging om óók vrij te gaan solozingen, op eigen gelegenheid, en ze deed dit ook wel op een moment, dat de danseres zelve zong. „*Dus toch....*", zal men misschien zeggen, denkende aan onze controversen in een vorig hoofdstuk over het vraagstuk, of solo-partijen of -stemmen van één-en-hetzelfde karakter op één zelfde moment ieder naar eigen smaak het thematische gegeven van een Indonesisch toonstuk door vrije melodische phantasieën of paraphrasen kunnen evolueeren. Overigens lijkt het procédé het minst gevaarlijk, door twee *zangstemmen* toegepast

In de streken, gelegen naar het Westen, van de hoofdstad Jogjâkertâ gerekend, dus niet alleen in het oude Bagelèn, maar ook dichterbij, binnen Jogjâkertâ zelf, in het Koelonprâgâsche, blijken meer van zulke orchestjes met oudmodische instrumenten bewaard. — Terloops gezegd, is die „houten" (gamelan) „*kemplong*", waar we op blz. 65 naar geïnformeerd hebben, ook iets uit Bagelèn. — Op de Jaarmarkt van 1927 te Jogjâkertâ was ook zoo'n groot angkloeng-

ning te doen afwerken. Misschien dat bij latere onderdeelen van den dans het angkloengspel zelfstandiger en imponeerender had moeten worden; wat wij ervan hoorden was echter maar simpel. Het begin had al niet soberder gekund. De angkloengs gaven n.l. aanvankelijk in het geheel géén geluid. De dansers hielden toen hun instrument vast met twee handen en een omzichtigheid, als was het kraakporcelein; het geluidgeven ervan scheen nadrukkelijk vermeden te worden. Daarentegen maakten ze veel trippelschuifplasjes, om de bellen van den enkelband, die ze droegen aan hun linkerbeen, te doen weerklinken.

Toen ze er eindelijk toe kwamen, hun instrumenten te schokken, speelden ze er samen een ongecompliceerde metrische figuur mee. Van de grootste angkloeng viel een stoot op iederen éérsten tel der snelle vierkwartsmaten. Van de op-een-na-grootste op iederen dèrden tel. Van de op-een-na-kleinste op iederen twéé-den (en vierden?). De kleinste gaf vier schokken per maat, maar op de lichte deelen, een achtste verschoven ten opzichte van het door de andere drie geteekende kader.

Het metrische ge-heen-en-weer dezer gezamenlijke angkloengpartij kreeg voor ons geen melodisch-thematische beteekenis. Achteraf twijfelen we echter eenigszins, of ze die ook inderdaad in het geheel niet bezat. We hebben haar n.l. onder nogal ongunstige omstandigheden geobserveerd; en voorts niet onbevooroordeeld genoeg.

Wat het eerste betreft: we zaten binnen in de open voorgalerij, en dus verscheiden meters van de dansers daar op het schroeiende erf af, zoodat de, dynamisch weinig machtige, angkloengklikken gemakkelijk in hun toonwaarde voor ons konden verloren gaan; daarentegen was het eigenlijke orchestje, waarvan de schalmei ons de ooren vol zong en gierde, vlakbij, terwijl de vasttonige bekkentjes plus de rammelbekkens, (van wier partijen we niets genoteerd vinden, — hetgeen wel beduiden moet, dat ze niets bizonders, afwijkends, deden), óók al de angkloengtonen hielpen bedekken met wier rhythmiek de hunne zal zijn samengevallen. Wat het tweede aangaat: We hadden tevoren de tonen van de verschillende buizen der onderscheiden angkloengs min-of-meer nagegaan, en op grond van de gevonden collectie, waarmee we niet veel wisten te beginnen,

---

orchest met 15 opgehangen instrumenten. Nu afkomstig uit de désa Mengoeri onder Pengasih (Koelonprâgâ). Wéér in een goed sléndro, naar ons scheen. Wéér met de drie partijen, ditmaal genaamd: „panemboeng", — „baroeng", — „paneroes", in nagenoeg hetzelfde karakter als we van het Sâlâsche geval beschreven. De laagste partij dus het eenvoudige thema gevend, de middelste dit simpel brekende, (de door herhaling gebroken themanoten konden wel aan het rillend vibrato van de Soendasche angkloengs doen denken, dat overigens hier in Midden-Java, met bepaalde uitzonderingen voor de Wânâgirische instrumenten, niet schijnt te worden gebruikt.) De hoogste partij dus wat vrijer paraphraseerend. De eerste der drie namen, (afgeleid van „temboeng"), duidt (te Jogja) wel het basinstrument van een groep aan. (Daar te Jogja komen n.l. voor een „bonang panemboeng" en een „gendèr panemboeng".) De tweede is een gewone aanduiding voor instrumenten in gemiddelde, in „normaal"-ligging. (B. v. „saron baroeng"). De derde voor hooge, beweeglijke instrumenten. (B.v. „bonang paneroes".)

Het heele ensemble scheen „gamelan kroempjoeng" (of ook wel „g. kroepjoeng" of „koepjoeng") te heeten. — Het omvatte ook weer een kendang en bezat een blaasgong. Als we het wel hebben, stond deze laatste op Gis, en de speler gebruikte geen tweeden toon. Daarentegen was er ook nog een eigenaardig, drieledig, bamboezen instrument, waarvan de onderdeelen kempoel, kenong en ketoeq genoemd werden, en dat over de tonen fis, gis, d' beschikte, als we het wel hebben. Of de toebedeeling der namen aan de onderdeelen zeer juist was, weten we niet. Zoo vinden we b.v. aangeteekend, dat een der muzikanten het element met den laagsten toon „kenong" zou genoemd hebben, terwijl men toch zou zeggen, dat dat redelijkerwijze „kempoel" moest heeten. De toon in quaestie werd door nakomende kleinere slagen nogal eens quasi korrelig of bevende gemaakt, wat ook beter voor een kempoeltoon schijnt te passen. De speler van het instrument sloeg nogal eens obstinate figuren als d' gis d' rust, of gis fis gis rust, (in kwarten).

Het instrument zelf zal nog iets nader tersprake komen in ons volgende hoofdstukje.

uitgemaakt, dat deze instrumenten voor niets anders te gebruiken waren, dan voor narrekap- of arreslee-effecten: een dooreenrinkelen van, ieder opzichzelf heldere, maar onderling niet in overzichtelijke intervaltoonverhoudingen staande, klankjes. Zooals immers ook de Westersche en de Oostersche schellenboomen geven, en voorts de dansenkelbanden evengoed als de hondenhalsband met de vele kleine bellen, die we in Mahler's Vierde Symphonie hebben hooren gebruiken waar hij ,,Schelle'' voorschrijft.

De Lezer begrijpt onze achterafsche twijfelingen en scrupules niet best. Wat is er tegen, aan te nemen, dat de vier angkloengs hier werkelijk fungeeren als vier rinkelaars, van elkander door globale verschillen van toonstreek, hoogte, onderscheiden? Niet veel. En het kan ook best zoo geweest zijn. Maar toch .... — onze observaties aan die Wânâgirische angkloengs maken ons schichtig.

Daarover echter zoostraks nog eenen-ander.

Eerst onze toonschattingen aan de Prendoeänsche exemplaren.

Van het grootste hoorden we de twee tonen als een f en een g; (het feitelijke interval er tusschen is echter wat wijder).

Van het tweede exemplaar de drie successievelijk als a, b, en c'; (de b was evenwel wat ,,te laag''; de intervallen kunnen dus wel 3/4-tonen geweest zijn).

Van het derde exemplaar als cis', dis', fis', of als des', e', g' ; (de waarheid zal hier wel midden tusschen in gelegen hebben; (feitelijk namen we de beide intervallen waar als kleine tertsen, maar hun som eerder als een kwart dan als een tritonus; wellicht zijn ze dus circa 5/4 toon groot geweest). Terloops gezegd, bij deze angkloeng zat de kortste pijp tusschen de grootste twee.

Van het vierde, zijn de beide kleinste pijpen elkanders duplicaat, geven ongeveer een cis''. De andere een (,,te hooge'') b', en een ais'; (wellicht hebben we hier dus weer circa 3/4-toonintervallen).

De laagste pijp van het derde, en de hoogste van het vierde exemplaar leken ons elkanders vrij goede octaven. Maar overigens schenen er ons in de heele collectie geen in octaafverhouding staande tonen voor te komen.

We hopen, dat we het, eenigszins radelooze, aspect van de toonverzameling in quaestie niet nog hebben verergerd door verschrijvingen of dergelijke, maar we moeten verklaren, dat we er voorloopig niets in zien, in die collectie. Het ware natuurlijk denkbaar, dat nauwkeurige toonmetingen er een wezenlijk systeem in onthulden, een dier oudste toonsystemen n.l., welke Prof. von Hornbostel heeft doen kennen, en die het octaaf negeerden. Maar tot aan een dergelijke ontdekking zullen we het er voor houden, dat de verschillende tonen, buizen, vrij willekeurig, met geen andere zorg dan het verkrijgen van de hoogerbedoelde rinkelaareffecten, gekozen zijn.

Opgave van de tonen der het metrum vaststellende instrumenten van het eigenlijke orchestje, verheldert de situatie niet. Hetgeen trouwens ook niet was te verwachten, want er bestond geen reden om aan te nemen, dat hun stemming iets met die der angkloengs te maken zou hebben.

De blaasgong gaf een toon, dien we als (groot?) Bes verstonden, maar ,,te hoog'' vonden, hetgeen vermoedelijk beduiden wil, dat hij zoomin met de onder de angkloengtonen te vinden ,,ais'', als met de onderscheiden b's daarvan overeenstemde. — Een kenong gaf een f' die niet slecht strookte met de angkloeng-f. De toon van de tweede schijnt, als we het goed lezen, een lage a' of een hooge as' te zijn geweest. Die van de derde een hooge d''. — Den toon van de kempoel hoorden we als een d, maar relatief veel te laag.—

Hoe we den schaal van de schalmei opvatten, zal men bij de notaties der melodieën zien.—

Maar wat was er dan nu voor bizonders met die uit het Wânâgirische afkomstige angkloengs, waar we al enkele keeren op hebben gedoeld? Ze maakten, dat meenen we ook al gezegd te hebben, — deel uit van een réjogorchestje. Behalve de twee angkloengspelers met hun in totaal 4 instrumenten, telden we nog twee benḍé-spelers, een kenḍangspeler, (het instrument was klein, ongeveer van keṭipoengformaat); en dan scheen er een muzikant te ontbreken. Tenminste het instrument, dat ze kenong noemden en dat bestond uit twee platte toetsen, ieder zwevende boven een bamboekoker, bleef onbemand en ongebruikt. De trom speelde een normale kenḍangpartij. De benḍé's, (we hoorden ze als cis en b), hadden geen thematische functie, doch perkten de muzikale volzinnen of kleinere zinsneden, zinsgedeelten af, hadden zoo ongeveer gong- en kempoel-waarde.

De eene angkloengspeler hanteerde het hoogste paar instrumenten, die driepijpig waren.

De tweede speler het laagste paar, de twéépijpige angkloengs.

Nu gaven de onderscheiden pijpen der vier instrumenten successievelijk de volgende tonen:

b', a', g';
gis', g', f';
a', fis'??
e'?, cis'.

De b' en a' van het eerste instrument schenen ons „te hoog" in vergelijking met zijn g'. (We wilden soms ook ais' hooren.) Hoe we aan die fis' gekomen zijn, begrijpen we niet, daar we op een gegeven moment van het bewuste instrument een dis' meenden te hooren te krijgen. Voor die e' van de grootste angkloeng hadden we feitelijk een dis' genoteerd; maar later, in het melodisch verband, hoorden we er een e' uit.

Het wonderlijke nu met die angkloengs was, dat ondanks hun rinkelaarachtige tooncombinaties, ze volstrekt geen confuse narrebel-effecten, doch het melodisch-thematische element van het réjogmuziekje voor hun rekening hadden, en dit duidelijk en eenstemmig ten gehoore brachten.

Nu bestond dat thematische materiaal, in de eerste helft van het spel althans, uitsluitend uit de tonen b', a', gis', e'. D.w.z.: er kwam alléén de hoogste pijp van ieder der instrumenten aan te pas. Hoe dat mogelijk was, daarvan begrijpen we achteraf maar weinig. Mogelijk kenden de spelers een mechanisch middel om de andere pijpen te fixeeren, of lag het aan de manier, waarop ze de angkloengs vasthielden, dat die lagere pijpen geen geluid gaven. — Maar men begrijpt, dat we achteraf wat kopschuw zijn geworden, of we daar op Madoera werkelijk wel al de pijpen der angkloengs tegelijk hebben hooren geluid geven, of ons dat maar hebben gesuggereerd. Toch, — zal men zeggen, moeten die meerdere pijpen ergens voor dienen, tenminste in vroeger tijd ergens voor gediend hebben. Het is wel wat dwaas, dat in dit réjogmuziekje de instrumenten, en zeker de hoogste twee, evengoed maar één enkele pijp konden hebben. Met de grootste twee instrumenten lag het geval anders. In het tweede deel van het muziekje n.l., kregen we werkelijk hun àndere tonen te hooren. De speler schokte dan zijn instrument niet vrij in de lucht, maar stompte het op zijn knie; en dan gaf het eene ervan een cis' en het andere die slecht verklaarbare dis' te hooren.

Tot zoover de niet-octavische angkloengs van Madoera en elders, die dus wel waarlijk nader onderzoek eischen.[78]

78) Dat hooger genoemde réjogmuziekje, blijkbaar behoorende tot de oude, schaarstonige muziekjes (vgl. o.a. noot 6d en noot 42), had als inleiding enkele maten, waarin de speler der hoogste angkloengs beurtelings zijn éėne en zijn andere instrument schokte, (rechts, — links), wat afwisselende halve noten b' en gis' opleverde. Daarna voegde de

Wat de Prendoeänsche schalmei, en de door haar gespeelde wijzen, of lezingen van wijzen betreft, zij, haar bespeler, wierp geen moeilijkheden van tonale orde op, jongleerde niet met overtallige, quasi een modulatie forceerende tonen. Alles, wat we van hem te hooren kregen, liet een opvatting als eenvoudig sléndro toe, dat we ditmaal noteerden als d, f, g, bes, c. Zèlfs schenen de tonen der metrische instrumenten, slagbekkens en blaasgong, daar niet eens zoo kwaad bij te passen.

Het éérst zullen we hier wat zeggen over het ,,Oramba' '' geheeten stukje. We zijn dien naam al eerder tegengekomen, en hebben daar zelfs al een schalmeimelodie onder genoteerd. Dat was in kapittel XVII. We denken zoo: na elkander dat Pamekasansche ,,Oramba' '' dààr, en het Prendoeänsche hier, bekijkende, hoorende of fluitende, zou de Lezer er evenmin veel overeenkomst, laat staan een wezenlijke identiteit, in hebben opgemerkt als wij aanvankelijk deden. Maar later zijn we daar anders over gaan denken. En we zullen dus, ter vergelijking die oudere lezing ònder de nieuwe schrijven, en de correspondeerende elementen met stippellijnen verbinden. Die vergelijking is al wel heel leerzaam omdat de Prendoeänsche schalmeispeler, óók in dit geval, niets te hooren gaf van de gevaarlijke, vervaarlijke, maar fraaie extratonale momenten, waarmee zijn Pamekasansche collega aan deze melodie een zoo opmerkelijke, we zouden haast zeggen: pathetisch dramatische, kleur bijzette. Bovendien meten we er nog eens weer opnieuw den merkwaardig grooten afstand aan, die in de muziek van dit land kan komen te liggen tusschen de lezingen, welke verschillende spelers van au fond dezelfde muzikale gedachte geven. (Zie de theoretische beschouwingen in ons vorige hoofdstuk.)

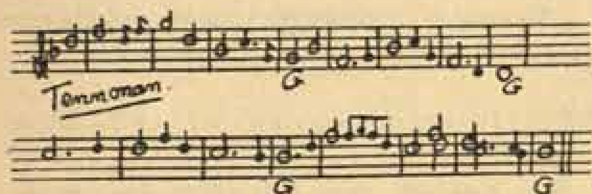


---

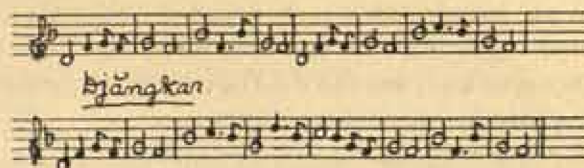
ander er zijn twee noten (links, — rechts) tusschen; hetgeen in kwartnoten de obstinaat herhaalde successie b' a' gis' e' opleverde. Was het spel goed op gang, dan bestond een gongsnede eerst uit 7 zulke maten, (volltaktig gerekend; op de éérste b' valt dus de slag van den gong, — of hier van de groote bendé, —); de 8ste maat geeft echter gis' e' gis' e'; waarna de eerste maat van de nieuwe gongsnede luidt: gis' e' b' a', hetgeen nu obstinaat herhaald wordt: er zijn wéér zeven zulke maten. Men kan dus zeggen, dat in de tweede gongan, vergeleken bij de eerste, de beide helften der maten onderling zijn verruild. Juister schijnt het echter te beweren, dat het oorspronkelijke maatmotief een halve maat is opgeschoven, en daardoor verkeerd om, tegen het heil in, is komen te liggen. Gemarkeerd wordt die omslag door dat blijven ziegezagen, heen-en-weeren, op die twee tonen gis' en e'. Maar bewerkstelligd eigenlijk alleen door het laatste dier koppeltjes, dat als overtallig, tusschengeschoven, kan gelden. — De terugkeer wordt op precies dezelfde manier in het werk gesteld: Na die 7de maat van het nieuwe type luidt de laatste maat van de tweede gongan: b' a' b' a', waarna de ,,derde'' gongan weer, evenals de ,,eerste'' kan beginnen met b' a' gis, e', en daarmee vóórtgaan. Ook nu dus weer dat heen-en-weergaand stilstaan, en het ééne overtallige groepje, dat den omslag effectueert. Het totale resultaat klinkt, in allen eenvoud, niet zonder een zekere pikantheid, équivoqueheid. Precies zoo eenvoudig, als we de zaak hebben voorgesteld, is ze overigens niet. Kort na den ommekeer plegen er in beide, onderscheiden gongsneden wel onregelmatige maten voor te komen. In de onevene van het type b' e' gis' a', naar we meenen; in de evene meenen we e' gis' a' b' gehoord te hebben.

Voor de tweede helft van het muziekje laten onze notities ons wat in den steek. Vergissen we ons niet, dan wisselden daar de beide spelers elkander niet om de kwart, maar om de twee maten af. Dit tweede gedeelte noemden de spelers ,,sesegan'': versnelling. Het trof ook samen met het hartstochtelijker worden van den gevechtsdans der ruiters van de gevlochten paardjes. In de eerste helft vielen er 120 en later 180 kwarten per minuut, in de tweede helft liep het tempo op van van 192 tot 240. Er waren nu ook veel meer bendéslagen. Het groote bekken werd

Bij de overige stukjes valt niet veel op te merken. Wat ,,Tennonan'' te maken heeft met een (weefsel of) weefgetouw, is ons niet duidelijk. Maar het kan zijn, dat de aanleiding voor dien naam in het bijbehoorende tekstje ligt, en niet in het muziekje, — dat we niet zonder een zekere statie vinden.



,,Djängkar'', d.w.z. ,,Anker'', achten we nog wel aardig van architectuur. Men zal zien: De eerste helft bestaat uit tweemaal dezelfde groep van 4 maten; er is maar één noot verschil, die maakt dat de herhaling als een intensificatie van het voorbeeld kan gevoeld worden. Nu is die kleine 4-maats-phrase zelf weer samengesteld uit twee, in dit geval tegendeelige elementen, 2-maatsgroepen. De twééde groote 8-maats-phrase, ontstaat niet, als de eerste, door het herhalen van de 4-matige kleine phrase. De samenstellende deelen van de laatstbedoelde, die beide contrasteerende 2-maatsgroepen, worden integendeel uit elkander geschoven, komen de begin- en de slot-maten van de groote nieuwe phrase te vormen, de eindpeilers, waartusschen nieuwe elementen zijn ingeschoven, (overigens aan de oude verwant). Zoo welft het geheel zich wijder en hooger, dan eerder het geval was.



Den naam van ons vierde stuk, ,,Rangaring'' hebben we vroeger ontmoet. Zie p. 52 en eerder.) Een Madoerees verwijst ons bij dezen (ook Oost-Javaan-

---

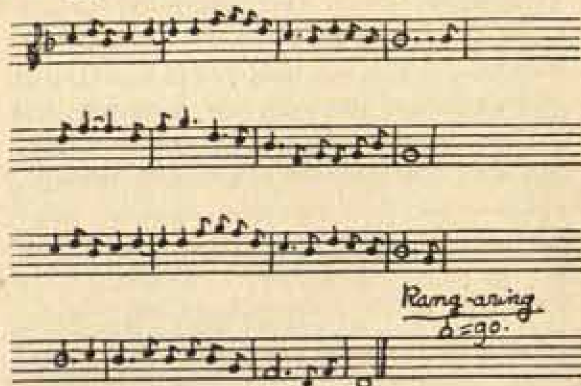
nu, meenen we, op alle ,,1ste'' tellen geslagen, het kleine op alle ,,2de'' en ,,3de''.

Twéé maten van den speler der laagste angkloengpartij met van die gestompte tonen, luidende: rust cis' dis' dis', werden dan door twee van de hooge partij gevolgd, waarin deze b.v. b' b' gis' gis' had, (alles kwarten), of ook wel b' gis' b' gis'; of b' b' rust gis'. We hebben, sprekende over zekere verwante bekken- en tromeffecten (in kap. XVIII) al gezegd, dat dit angkloengorchestje op de critische momenten van het réjogspel een langaangehouden luiden vibrato-toon placht te geven. We meenden, dat dit was, wanneer twee schermutselende (met bamboelatten gewapende) ,,ruiters'' aanvielen. Maar feitelijk gebeurt er wat anders. De tegenstanders hebben elkander tevoren een tijd lang dansende bedreigd, (er zijn twéé zulke paren, maar die dansen niet tegelijkertijd), doch werden gescheiden door den vijfden speler, ruiter, die hen met zijn klewang tegenhoudt. Op het moment nu van die, 8 kwarten durende, trillende, gis, loopt er een van hen in een boog achter om den scheidsman heen, wil zoodoende zijn tegenstander naderen. De man met den klewang draait echter bijtijds zelf ook, en plaatst zich weer tusschen de twee vijanden, die voortgaan elkander te bedreigen, thans in een positie ongeveer loodrecht op de oude. Deze plaatswisseling geschiedt méér dan een keer. — Dadelijk na dit changement, geeft, als we het wel hebben, dezelfde angkloengspeler ook nog maten, samengesteld uit een b' van drie kwarten en een gis' van één kwart lang. (De lange noten nog getrild??)

Terloops gezegd, zoomin in het Madoereesche, als in het Wånågirische geval zijn we speciale namen voor de individueele angkloengs meester geworden. Toch kunnen ze er wel bezitten, of er vroeger hebben bezeten, maar die thans vergeten zijn. We willen hier de namen in herinnering brengen, die Mayer's ,,....Javaansche Volksleven'' (1897) opgeeft voor de angkloengs hoorende tot een, vermoedelijk vrij ver naar het Westen waargenomen, Javaansch réjogtroepje. Ze zijn, bij ons weten, nog niet in de specialistische litteratuur overgegaan. De volgorde is blijkbaar van groot naar klein: 1: ,,Biang''; (dit hangt samen met ,,bioeng'', dat in het Javaansch, al naar den streek, moeder of voedster beduidt; — we raken dus weer, wat den zin betreft, aan de woorden, die in het Madoereesch en het Soendaasch een groot instrument als de ,,moer'' aanduiden); — 2: ,,Engkloq''; (allicht klanknabootsend, maar mogelijk tevens verwant met ,,engklèq'', hinkelen, mank loopen); — 3: ,,Gatjang''; (vgl. ,,gantjang'': groote spoed; vlug); — 4: ,,Tangklit''; (de eerste syllabe kan wellicht het begrip of gevoel van iets herhááłds uitdrukken; de tweede zal klanknabootsend wezen). Achteraf zien we nog, dat ook Mayer, evenals Raffles maar blijkbaar onafhankelijk van hem, een angkloeng afbeeldt, waarvan de vijf buizen telkens maar weinig verschillen in lengte.

schen) naam naar ,,orang-aring", zeker struikgewas.

Het stuk vertoont weer een paar van die plaatsen met het effect van syncopes, of misschien eerder van een zich verlaten, aan het begin eener maat. (Vgl. ons vorige hoofdstuk en de daar opgegeven plaatsen.) Als dergelijke dingen voorvallen in een vlug tempo en zonder dat er nadruk op gelegd wordt, en ze volgen elkander met een maat tusschenruimte, dan geven ze werkelijk alleen het effect van een geringe verschuiving, waardoor, om het zoo te zeggen, de maatstreep verwaast; zoodat men eer moet concludéëren, hoe het met de metriek gesteld is, dan dat men het precies kan hooren. (In de 12de maat moeten 2 stippen na de bes staan!)



Een drietal onder de namen van de stukken, die ze nog verder konden spelen, kennen we al.

Voor ,,Wa' kadji" zie men kapittel XVIII en eerder.

Voor ,,Goejang toeltoel" kapittel IX en X. (Maar wat beduidt het? Madoereesch ,,toltol" is: gevlekt, gespikkeld, ,,ṭolṭol" of ,,ṭèlṭèl": onophoudelijk of vlug iets doen; Javaansch ,,gojang": schommelen, wibbelen; ,,goejang", het baden van een dier. Maar wat brengt ons dit verder?)

Voor ,,Topèngan" pag. 52.

,,Sampangan" moet natuurlijk naar de regentschapshoofdplaats heeten.

,,Djăbă'ăn" zal: ,,op zijn Javaansch" beduiden.

,,Lioeli"; misschien Madoereesche uitspraak van Jav. ,,olèh-olèh", geschenk van de reis mee thuisgebracht?

,,Erèngan"; dit woord zou volgens een Madoerees beduiden: (ruimte) terzijde of aan weerszijden van een huis, (vgl. echter het Jav. ,,iring" in den zin van: geleiden, terzijde of achter een persoon gaan).

,,Salatoen"; mogelijk in verband staande met ,,salat", Arabisch gebed?

XXI. Instrumentaal allerhande.

We hebben nog een en ander mede te deelen over Madoereesche orchestjes, waar we niet genoeg van afweten, om er een apart hoofdstukje aan te besteden; over instrumenten, die we vermeld hebben gevonden, maar wier bestaan we niet factisch hebben geobserveerd, over nog niet eerder vermelde uitdrukkingen, het spel of de behandeling van instrumenten of orchesten betreffende, en zoo meer. Daarvoor willen we het onderhavige kapitteltje gebruiken.

A. Båndåwåsåsch orchestje; kokertoetsinstrumenten.

Over het eerste van de orchestjes in quaestie, hebben we al iets geschreven in een vorigen jaargang van „Djåwå", (Men zie „Dj." VI, „Over muziek in het Banjoewangische", op blz. 212 en 213.) We hebben het toen zelfs al afgebeeld ook. Als de desbetreffende clichés nog te vinden zijn, zullen we ze in dit stuk doen inlasschen. Anders zoeke men de prentjes in den bedoelden jaargang op. Het scheen, „tabbhoeăn tèngtèng" te heeten, naar den naam der houten gambangs, die erin voorkomen. We kunnen in de woordenboeken geen zoodanigen Madoereeschen instrumentnaam vinden. Oók niet met palatale t's. (Maar vergelijk het Javaansche, klanknabootsende „ṭèngṭèng", dat beduidt: iets, aardewerk, of een munt doen klinken om de deugdelijkheid te onderzoeken.)

Het waren instrumenten met 10 toetsen elk. Beide hadden ze een verschillende ligging, ze scheelden echter onderling geen octaaf, doch circa een kwart. Hoe het gesteld was met hun onderlinge rolverdeeling, staat ons niet meer bij. Onze meeste Båndåwåsåsche aanteekeningen, waaronder de notatie naar muziek van dit troepje, zijn verloren geraakt.

Overigens moeten we nog, in zake der naamkwestie, erkennen, dat er na de publicatie van ons zooeven genoemde artikel eenige oppositie is ontstaan tegen de juistheid der daarin vermelde Båndåwåsche instrumentennamen. Dat waren er maar twéé. Behalve het bedoelde tèngtèng ook nog: tjontang. Wat we dààr onder verstaan hebben zal zoo dadelijk blijken.

De bedoelde bezwaren hielden echter, als we het ons goed herinneren in, dat er een verwarring zou geschied zijn met den naam van een ander tot het ensemble behoorend instrument; we meenen, een van de idiochorde cithers. Maar we hebben, voorzoover we weten, gedwéé de namen opgeschreven, zooals die Båndåwåsche spelers ze ons onder aanwijzen der onderscheiden instrumenten opgaven. En voor de cithers hebben we àndere namen staan.

N.l. voor de kleine „pindeng", dat wel zal correspondeeren met Javaansch binḍeng: door de neus spreken.

(Omtrent denzelfden tijd, en dus met even weinig kans om het juiste te treffen, namelijk nog totaal ongewend aan het hooren van Madoereesche spreekklanken, schreven we uit den mond van Madoereezen niet ver van Banjoewangi er vormen als deng-gendeng of deng-djedeng voor op, meenden echter in die laatste lettergreep soms ook è (en ḍ) te hooren. Zoodat de naam, dien men ons wilde mededeelen, wel verwant kan geweest zijn aan ghenḍhăng. Ook zei men ons daar, dat hetzelfde instrument te Soemenep „sang-mong"(?) zou heeten. Waarbij de Javaansche bekkennaam „kemong" ware te vergelijken. Voor het groote exemplaar noteerden we te Båndåwåså: „bheng-kembheng"; vinden kunnen we het woord niet. Maar men vergelijke de Bangkalansche „pakbheng" op blz. 62vv.

De Båndåwåsåsche instrumenten zijn echter véél kleiner en minder wijdsch. Ze bestaan ook niet uit twee bamboegeledingen, en ze hebben elk maar één snaar. We zouden zoo zeggen, met hun éénen toon ieder kunnen ze in zulk een quasi-gamelan niet goed een anderen dienst doen, dan dien van metrische slagbekkens.

Overigens had het orchestje één metrisch bekken van metaal, een kennong, óók.

Van de grootste der slagcithers hebben we aangeteekend, dat de speler met zijn bamboezen slagstokje niet alleen den snaar, maar soms ook het lichaam van zijn instrument sloeg; dat gaf een licht tikkelend geluid. Was zijn stok zwáárder geweest, dan zou men kunnen zeggen, dat hij zijn instrument dus ook als ṭongṭong bezigde. — Daarentegen kende hij niet het secundaire gebruik, dat men er te Bangkalan en ook op heel andere plaatsen van maakt; hij sloeg niet met een platte hand op het (daar speciaal op ingerichte) open uiteinde ervan. [79])

Als rinkelinstrument bezigde het ensemble een echten rammelaar; men kan dien vinden op de détailphoto van

---

79) Op de Jogjasche jaarmarkt van dit jaar, 1928, speelde óók zoo'n idiochord-orchestje als waarover gesproken is in onze noot 20, op blz. 64.

Daar de spelers het, op onze navrage naar de afkomst van dezen bamboezen gamelan, over Trenggalèq hadden, vermoeden we, dat hij uit het Keḍirische afkomstig was: evenals het stel, indertijd door de echtelieden Kunst vermeld. Immers de instrumenten toonen al de raffinementen, de, naar het ons voorkwam, doelbewuste, renovaties, die ook te Soeråbåjå vielen op te merken, en waardoor ze zoozeer verschillen van de gewone, naïeve, solitaire bamboeidiochorden, gelijk ze ook te Sålå nog wel in de handen van een

Båndåwåsåsche instrumenten. Daar is het ding recht overeind gezet rechts boven op die spleettrom. Een aantal plat opelkaar liggende blikken plaatjes zijn doorboord en aan een spil geregen. Deze is bevestigd in een bamboezen handvat. (Men denke zich, nabij het eene eind van een handzame, slanke bamboegeleding, twee langwerpige, overlangsche, tegenover-elkander-staande vensters gesneden, waartusschen dus twee spijlen, peilers zijn blijven staan. De spil nu doorboort deze beide en de plaatjes steken beiderzijds door de „vensters'' naar buiten. Ze hebben speling genoeg om bij schudden van het ding een heidensch gerammel te maken.)

We komen nu aan het laatste instrument, maar volstrekt niet het onbelangrijkste. We hebben het juist bewaard, omdat het de meeste aanleiding tot opmerkingen moest geven. Wat zijn functie betreft, tegenover de iniedergeval nogal snel beweeglijke gambangs zal het allicht een dergelijke partij spelen als de slenṭem in de gamelan; dus òf het laag gelegen, cantusfirmusachtige, langzame subject zelf van het stuk, òf een extract, reductie, wanneer het stuk een meer beweeglijk thema heeft. De vijf toetsen doen aan een sléndroachtigen toonschaal denken. We meenen ook, dat dit orchestje geen kleine intervallen had, maar daarmee is het sléndrokarakter natuurlijk nog niet bewezen.

De 5 toetsen bestonden uit bamboekokers, aan den eenen kant door een knoop, een schot, gesloten, aan den anderen kant open en schuin bijgesneden als een ouderwetsche ganzenveeren schrijfpen.

Het instrument komt daarmede te behooren tot een interessante groep. In wijderen zin hooren daar ook de schud-angkloengs toe, die immers als

---

boerschen straatzanger, die er zijn eindelooze voordracht mee begeleidt, te observeeren zijn. Die vernieuwing kan niet goed èn hier in Midden-Java, èn in Keḍiri zijn voorgevallen zonder ontleening in de eene of de andere richting. Het staat ons voor den geest, dat Mr. Kunst ergens heeft geschreven, zulke batterijen van (geciviliseerde) idiochorde cithers ook hier in den Sålåschen kraton te hebben gezien, — maar verwaarloosd en blijkbaar in onbruik (?). Daarentegen blijken ze in het Keḍirische springlevend te zijn), en worden er goed bespeeld. Aan dit laatste ontbrak te Jogja nogal wat. Wij hadden, voordat de spelers aanwezig waren, geobserveerd, dat de gong en dergelijke groote instrumenten geen behoorlijk geluid gaven, niet wilden dóórklinken. Maar na eenig gehaspel, lieten de spelers dat zoo. Alsof ze eigenlijk er niet best mee overweg konden, niet bij de instrumenten hoorden. We houden den oorsprong van de moderniseering eerder voor Keḍirisch dan voor Vorstenlandsch. Het orchestje bestond: uit een gewone kenḍang, een gewone gambang met 19, niet houten doch bamboezen, toetsen. Deze bestreek dus de discantcontreie van de muziek. Dan een batterij van 9 (niet 10?) typische idiochorden, (in één lijn liggende), die „bonang'' werd genoemd en de middeltoonstreek zal hebben verzorgd; (vergelijk het gebruik van dezen naam voor het middelste octaaf in het Sålåsche schudangkloengorchest. Zie het vorige kapittel). Als relatief laag instrument was er een „penemboeng'' met 7, (niet met 6?) cithers. We meenen ons te herinneren, dat deze gamelan goembeng in sléndro stond. We vonden den klank nu, (in tegenstelling met toen in Soerabaja), nogal kortademig, wat droog knakkend — hetgeen ook geen wonder is, daar zoo'n tamelijk dikke en starre bamboereepsnaar natuurlijk niet welig of lang kan doorklinken, en het begin van den toon nog gemarkeerd wordt door het directe slaggeluid van het op het bamboe der snaar neerkomende bamboezen stokje. Echter werd het bedoelde orchesttimbre in dit geval ook al niet geflatteerd door de onwillekeurige vergelijking met den klank van het àndere bamboeorchestje, waarmee het te Jogja afwisselend speelde, dat dier slagkokerinstrumenten.

Wat nog de constructie der idiochorden aanbelangt, valt op te merken, dat groote exemplaren, als de gong, een klanklichaam hadden, bestaande uit twéé bamboegeledingen in samenhang, waartusschen het binnenschot zeker zal zijn weggenomen geweest. Maar de snaar met het vaantje, en waaronder het klankgat, kon natuurlijk niet langer zijn dan één lid; de verdikkingsring, die op den buitenkant van een bamboestengel de inwendige tusschenschotten aanduidt, zou een doortrekken van een afgesplitste snaar over twéé geledingen verhinderen. Tegenover de betrekkelijke armoede aan thematische instrumenten, moet dit orchestje zich, als men ons juist inlichtte, hebben onderscheiden door een overvloed van metrisch-indeelende, quasi bekken-instrumenten. Tenminste gaf men van een groot rek met 9 idiochorden op, dat dit buiten de keṭoeq en 3 kenongs, nog 3 gongs en dan nog eens 2 gongs soewoeqan zou representeeren. Een ander stel van vier cithers had de beteekenis van even zoovele kempoels.

klankgevende lichamen eveneens zulke, eenerzijds dichte, anderzijds open en afgeschuinde, bamboekokers hebben. Het voorkomen van zulke echte angkloengs buiten Java, Madoera en Bali, is, voor zoover we weten, nog niet bewezen.

Bij de nauwere familie van ons Båndåwåsåsch instrument, dat naar ons beste weten „t j o n t a n g" moet heeten, worden zoodanige kokers echter g e s l a g e n. Het heeft zijn vijf kokertoetsen met hun staarten naar den speler toehangen, flauw naar hem toe hellend. (Bij den naam is waarschijnlijk te vergelijken het Javaansche tjloenṭang, dat volgens Jansz o.a. kenṭongan kan beteekenen).

Gelijk men uitvoeriger beschreven kan vinden in ons opstel over de muziek rond Banjoewangi, komen dààr grootere instrumenten van dezelfde categorie voor, met omtrent 12 toetspijpen. Die hellen, dalen echter stèrk naar den speler toe, en keeren ook hun koppen, hun gesloten uiteinden naar zijn kant. De Banjoewangische instrumenten worden „angkloengs" genoemd. Men kan er precies net zulke, (de stemming nu daargelaten), op Bali vinden onder den naam „grantang".

Op Madoera zelf, of Westelijker in den Javaanschen Oosthoek dan Båndåwåså, schijnen instrumenten van deze familie niet voor te komen. Of moeten we gissen, dat ze daar eenvoudig hun ontdekking nog wachten? Het verschil tusschen den Balisch-Oesingschen vorm, en den Båndåwåsåschen, dat n.l. de speler om zoo te zeggen, ten opzichte van de toetsen precies aan den anderen kant zit, lijkt ons niet onbelangrijk [80]).

West-Java kent wel representanten van deze instrumentengroep, maar de verwantschap is er toch een van iets verderen graad. Bij de tjaloengs hangen de ganzenpentoetsen namelijk niet: nàást elkander in een star raam, doch ze zijn onderling verbonden tot een soort touwladder, (met de kleinste sporten, toetsen onderaan). De speler zit aan een korten kant; de ladder hangt schuin tot hem néér. De onderlinge afstand der toetsen is gróót.

Tusschen de Preanger en Båndåwåså was er bij ons weten géén instrument met kokertoetsen. Maar nadien troffen we immers op de Jogjasche jaarmarkt van 1927 dat angkloengorchestje aan, (zie ons vorige kapittel), en het bleek, dat daar geschudde en geslagen bamboepijpen beide in waren gerepresenteerd: Dat kempoel-kenong-keṭoeq-instrument, waarvan we de beschrijving hebben opgespaard, bestond uit een rek, ditmaal geheel horizontaal, waarin drie groote, bijgeschuinde, eenerzijds open, bamboekokers lagen. Men begrijpt, dat het er voor den speler eener zoo eenvoudige partij als de bedoelde, niet veel op aan komt, aan welken kant hij zit, maar dat hij allicht terzijde ervan zal plaats nemen.

De klank van geschudde en die van geslagen bamboepijpen komt natuurlijk goed bij elkaar. Het timbre, althans van de groote, relatief diepe instrumenten, blijft herinneren aan dat van zekere orgelstemmen, (holfluit of sommige gedekte registers).

---

80) Bij een zoo sterk hellend instrument als dat Oesingsche, ware het onmogelijk, dat de speler uit een gril aan den verkéérden kant ging zitten. In het algemeen plegen Javaansche muzikanten, hoewel ze, evenals wij, hun laaggevooisde tonen gemeenlijk links hebben liggen, zich niet bizonder gegêneerd te voelen, wanneer de situatie wordt omgekeerd. Twee hooge sarons hebben vaak spelers, wier partijen, tonen, geregeld om-en-om tusschen elkander grijpen. Zoodat het effect hetzelfde is, als zou één enkele speler 'n partij in dubbel zoo snelle breking uitvoeren. (Dit laatste is echter niet mogelijk, daar zulke effecten speciaal op momenten van groote expansie voorkomen, waar het spel niet slechts snel, doch ook zeer sterk is, en één saronspeler niet wèl de kracht, benoodigd voor een fortissimo in vlugge noten, zou kunnen ontwikkelen.) Gewoonlijk bewerkt ieder der twee muzikanten dan een eigen instrument. Doch vaak ook hebben ze er maar een enkel, zoodat een van de twee aan den verkeerden kant zit. Men zegt misschien: Ja, maar op zulke momenten repeteert de tweede speler gewoonlijk aldoor den toon van den eersten, zoodat hij maar heeft uit te kijken. Daar ontbreekt hem echter

Dit jaar, in 1928, gaf de, altijd zeer interessante, Jogjasche jaarmarkt gelegenheid, een ander bamboezen orchestje uit den Jogjaschen westhoek, uit het Koelonprågåsche te hooren, en dit orchestje, (of eigenlijk waren het er twee: een sléndro- en een pélogstel), bestond gehéél uit stellen van geslagen ganzepenkokers in allerlei verschillende formaten. [81]) De rekken lagen horizontaal, en de spelers zaten aan de staartkanten der kokerbatterijen; zoodat deze instrumenten tot op heden de naaste bekende verwanten van die Båndåwåsåsche lijken. De merkwaardige collectie scheen ons nieuw aangemaakt, — bewijs dat de bewuste ensembles daar in het Koelonprågåsche nog werkelijk leven, en de maker, leider van het orchestje, stelde ze te koop, maar is, voor zoover we weten, niet in het verkoopen geslaagd. Zijn er geen musea, die iets voor den aanschaf voelen, den man aan enkele opdrachten willen helpen, en zoo dien curieusen vluchtheuvel van antieke instrumenten daar in Westjogja-Bagelèn helpen bewaren? (Maar ze zouden reeële prijzen dienen te betalen. En daarin zijn ze meestal niet sterk, helaas!). — Het ware echter werkelijk al te gek, zoo op den duur van die heele familie met hun kokervormige klanklichamen er niets in wezen bleef, dan de metalen nabootsingen van schudangkloengs, die, we weten niet welke, journalist in Amerikaansche amusementsorchestjes wilde gezien hebben. (Terloops gezegd, van der Tuuk's Balische ,,gerantang", een ,,geleding bamboe op een tlawah geplaatst en als de tingklik bespeeld" kan óók wel tot deze groep, n.l. tot de slagangkloengs hooren. Maar mogelijk is het ook een spleettrom.)

B. Vastewals-saronèntroepje.

Onze resteerende aanteekeningen over Banjoewangi en de Oesingers nagaande, om het op de muziek der Madoereezen betrekking hebbende materiaal er uit te schiften, (van ons opstel over de Oesingsche muziek valt bij gelegenheid ook nog de tweede helft te schrijven!), bevinden we, dat we betreffende een daar geobserveerd saronèntroepje

in zoo'n tempo stellig den tijd voor. Hij moet wel degelijk zijn partij zelfstandig uitvoeren. — We hebben ook wel eens een speler aan den korten kant van zijn instrument zien zitten, als dit toevallig met de plaats zoo uitkwam, en daar niets minder lustig of vlot om hooren spelen.

81) Als plaats van hun herkomst gaven de spelers Pengasih op: Dus denzelfden streek, waar dat angkloengorchest, een jaar eerder te Jogja gehoord, ook van afkomstig was. (Zie het slot van onze noot 77.)

Wat dat slagkokerorchestje zelf betreft, voor zoover thematische instrumenten aangaat, bestond het sléndro-stel ervan uit een demoeng (met allicht 6 kokers), een saron (idem idem); en dan was er een bonang. Juist zooals dat bij ijzeren gamelans voorkomt, (zie onze blz. 32), bootste deze door de ligging zijner toetsen (i.c. kokers), de constellatie der bonangslagketels na: Ze lagen op twee rijen, zoo, dat de staarten van de eene rij ingrepen tusschen die van de andere, en ook de successie der tonen was de gebruikelijke: De eene rij had cis', dis, eis, gis, ais, en de andere: ais', gis', eis', dis' cis''. Den dienst van de metrische bekkens deden twee stellen kokers. Te weten: een stel van vier, dat een kempoel (op gis), een kenong (op ais), een keṭoeq (op dis'), en een kenong lanang (op ais') verbeeldde. Een stel van twee geweldig lange en dikke kokers voor twee gongtonen: een zeer diepe (groot?) Gis, en een diepe (klein?) dis.

Alle kokers lagen horizontaal, en natuurlijk in elk rek ook evenwijdig. Alleen vormde de kleine kenong lanang, (deze heet ,,mannelijk" omdat hij als bronzen ketel niet slechts hooger van toon, maar ook hooger van model is dan de gewone kenong), de buitenste koker van dat eene rek, een scherpen hoek met den naastliggenden grooten koker. Het eigenaardige element van navolging in de constructie van de bonang, maakt het waarschijnlijk, dat, al is het instrumentprincipe van dit orchestje stellig zeer oud, het orchestje, precies zooals het daar ligt, ten aanzien van de keuze der er deel van uitmakende instrumenten b.v., niet naar oude traditie hoeft te zijn samengesteld, de maker, wat dat betreft wel eenigszins naar zijn bon plaisir kan zijn te werk gegaan. Dit schijnt ook te blijken uit het feit, dat het pélogstel zoo'n heel andere samenstelling vertoonde. Dit had eene gewone kenḍang, — het sléndrostel trouwens ook, — maar verder alleen een kokertoetsgambang, (14-toetsig), een stel van twee gongkokers, en dan nog een driekokerig met kempoel, kenong en keṭoeq.

Van een der gongstellen, — welk weten we niet meer, — was de grootste koker niet afgeschuind.

toch meer materiaal bezitten, dan we gedacht hadden.

Het was een gezelschapje van vastewals-Madoereezen, meest uit den streek van Sitoebåndå, Pradjeqan. (Vgl. Dj. VI. 212.) We schijnen de vertooning daar vrij ,,suf'' te hebben gevonden. Het aantal ageerenden staat niet opgegeven. Wel, dat we sommigen het clubje in quaestie een topèngtroepje hoorden noemen, wat, naar hetgeen we later over die Madoereesche volksspelen vernomen hebben, ook geen groot wonder of erge onjuistheid was, daar topèng- en saronèn-vertooning oorspronkelijk niet gescheiden schijnen geweest te zijn, vroeger een nauwen samenhang moeten gehad hebben. (Mededeeling dr. Pigeaud.)

Het spel begon met een solo-scène van één gemaskerde. Dit kan dus allicht de door Pigeaud gesignaleerde goenoeng-sari-dans zijn geweest. (Vgl. blz. 171.) We hadden ook dit maal géén gelegenheid om den nacht dóór te blijven, en kunnen dus niets zekers over het eigenlijke verloop, den afloop van het spectakel zeggen. Wat we ervan gezien hebben, was een doorloopende potsenmakerij van 2 (?) clowns, en 2 quasidanseressen. De eene, de ,,mooie'', blijkbaar een aardig, knap jongetje in travesti; de andere, de ,,leelijke'', een verkleede groote, grove, bonkige vent met een mannenstem. Wonderlijk genoeg, scheen het te worden voorgesteld, alsof juist dit laatste vrouwmensch, dit onbehouwen meubel, de mannen veel meer aantrok, dan het mooie kleintje. Bovendien, als haar bekoorlijkheden niet hard en niet vlug genoeg bleken te trekken, dan deed ze het zelf, pakte, wie er van manvolk op het ,,tooneel'' was, haaiebaaiïg bij een vlerk en sleurde hem naar zich toe, en dan pruilde haar kleine mededingster. (Parodieën op manieren en houding van vreemdelingen herinneren we ons niet gezien te hebben.)

Het orchestje, dat de vertooning begeleidde, was tamelijk gemelanachtig.

Het omvatte aanvankelijk twee van die Oesingsche, vermoedelijk niet-Madoereesche gambang-angkloengs, 12-toetsige batterijen van geslagen bamboekokers, die we in de eerste afdeeling van dit hoofdstukje vermeld hebben. We verstonden hun toonschaal als des', es', f', as', bes', des'', enz. (tot en met es'''). — Ze kunnen wellicht begrepen worden als remplaçanten van b.v. een gewone gambang kajoe.

Voorts een 6-toetsige saron, die in het begin de toetsen des'', es'', f'', as'', bes'', des''' had.

Dan een rebab, (,,rebbhăt''), — de éénige, die we door Madoereezen hebben hooren bespelen. Het was een instrument van klein formaat, boersch, en kennelijk eigen-gemaakt; overigens normaal. De eene snaar scheen zoek geraakt, de hoogste was nog aanwezig, en gestemd op een as (welke?), of eigenlijk, (bij de toetseninstrumenten vergeleken) haast op een g.

Ze hadden een kenḍang (,,ghenḍhăng''), gewone bolle trom, die geregeld door bespeeld werd.

Bovendien een ,,penongṭong'', klein recht, tapsch, trommetje, dat we alleen hoorden gebruiken voor een grapje, waarover zoo straks meer.

Wonderlijk genoeg leken ze in het geheel geen metrische bekkens, geen kempoel, kennongs of wat ook, te hebben, en ook geen bamboezen of andere vervangers daarvan. Alleen was er een groote nobele, metalen gong, (op contra Bes?), die ze geleend hadden. (Mogelijk gebruiken ze anders een blaasgong.)

We noteerden vroeg in den avond, dat de twee angkloengs een rebablijn ondersteunden met dingen als hieronder, (de beide liggingen beurtelings om de twee maten). Figuren als deze doen overigens wel even aan de partijen der door ons zoo herhaaldelijk genoemde kleine ketelbekkentjes denken.



Of dat onder een andere melodie de toetsintrumenten een tijdlang het volgende stereotypeerden:



We kregen den indruk, dat er vaker eenvoudig een melodie van rebab, of schalmei, of zangstem werd b e g e l e i d, dan anders in de inheemsche muziek gewoonte is. [82])

We vonden de twee angkloenggambangs onderling vrij goed bij elkander passen, wat de stemming aangaat, maar samen nogal slecht bij de saron.

Reden tot verwondering geeft dit zeker niet, indien hetgeen we vermoeden waar is, dat n.l. de Madoereesche muzikanten eenvoudig een paar, er feitelijk niet bij behoorende, Oesingsche, instrumenten aan hun eigene hadden toegevoegd.

---

82) Dit bracht ons te binnen, hoe de Oesinger, die voor ons de idiochorde cither van de streek daar gedemonstreerd en er een eenvoudige metrische saltatofiguur op had getikkeld, welke verlevendigd werd door de veel interessantere, synthetische, maar gestereotypeerde trompartij, die hij met zijn vrije, platte hand sloeg op den mond, het doorboorde eindschot van zijn instrument, — hoe deze, toen we hem vroegen eens wat anders te spelen, te kennen gaf, dat dat niet kòn, dit het één̈ige was. Hij gaf ons als Javaanschen naam van zijn bescheiden muziekje op: ,,Prèdjèngan''. ,,Mrèdjang'' nu beteekent: iets, een boomstam, vierkant behakken, het een-of-ander schetsen, opzetten; b.v. een batiqpatroon. Dit laatste schijnt te gebeuren met een rechtlijnige ruitenteekening als grondslag. Zoodat, op de muziek overgebracht, ,,prèdjèngan'' allicht een stereotype ondergrond, een muzikaal stramien of canvas kan beduiden. We houden het er dan ook voor, dat, — al zong die Oesinger er niet bij — het gespeelde wel degelijk de begeleiding voor zoo'n zangdreun waar het eind van weg is beduidde, gelijk we er, (als gezegd) ook hier in Midden-Java wel langs de huizen hebben hooren zingen. Die Oesingsche idiochordcithers schijnen normaliter twee snaren te hebben, daarvan echter één met zijn brugje, kam in het midden. Zoodat het instrument over drie tonen beschikt; i.c. ongeveer een e', een c'', en een e''. (Vergelijk ook onze blz. 64, onderaan.)

We zouden hier dus een gecompliceerd orchestje hebben waargenomen in statu nascendi, bij zijn ontstaan uit instrumenten van verschillenden oorsprong en met vermoedelijk onderscheiden stemmingen.

Niet lang na het begin der vertooning, — het is evenmin onmogelijk, als zeker, dat het bij het einde van dien vermoedelijken Goenoengsaridans was, — werden echter die twee bamboeinstrumenten aan kant gezet. Toen kwam tevens een eerder ongebruikt instrument in actie, n.l. een tweede ,,saron'', die echter 10 toetsen had, en een octaaf lager reikte, dan de eerste gedaan had. Zijn omvang was n.l. van des' tot bes''. Zijn laagste toon kwam dus overeen met die der ,,angkloengs'', voor welke instrumenten hij zich als het ware in de plaats stelde.

Dat was echter niet de eenige verandering. Er gebeurde ook iets met de andere, de kleine saron. Het rek daarvan bood plaats aan 7 toetsen. Maar er lagen er, naar men gezien heeft, maar 6 op. Nu werd de bovenste daarvan, de des''', weggenomen, zoodat de hoogste plaats leeg raakte; daarentegen kwam een bes'-toets de, eerder leege, lààgste plaats innemen. Het instrument had dus van nu af aan den omvang bes' tot en met bes''. Zijn toonstreek was dus, duidelijk en met opzet, een trap naar beneden geschoven. Het eigenlijke d o e l dier modale verschuiving zijn we echter niet gewaar geworden.

We willen nog opmerken, dat de laagste toets van de groote saron een afwijkenden vorm vertoonde en kleiner was, dan de volgende; hij scheen ons aan een ander instrument, een ander saronexemplaar ontleend te zijn. Daarmee willen we niet verondersteld hebben, dat die laagste toon (des') oorspronkelijk zal hebben ontbroken.

Wat die bamboezen, toegevoegde? instrumenten betreft, hun muzikale ligging geeft ook nog reden tot een aan-

teekening. Ze schenen ons namelijk hóóg te liggen. Immers, terwijl zij, als eerder vermeld, van des' tot es''' reikten, hadden we bij andere exemplaren een omvang gevonden van a tot c'''. Vermoedelijk zal daar circa een halve toon verschil van absolute stemming zijn bij geweest, want die scheelde in de door ons waargenomen gevallen nogal iets, had dus in het laatstbedoelde geval ook wel van bes tot des''' kunnen wezen, met een laagste octaaf bes, des', es', f', as', bes'. Wanneer men aanneemt, dat de kleine tertsen, door ons in deze sléndro-achtige angkloenggambangschalen gehoord, reëel zijn, dan zou er tusschen die gewone, frequente ligging en de door ons op dien avond waargenomene weer juist één modale trap onderscheid geweest zijn. Dat op het moment van dien ommekeer een op des steunende modus vervangen werd door een van bes uitgaande, zou echter alleen met zekerheid hebben kunnen worden beweerd, als de groote saron, die toen die bamboeinstrumenten kwam vervangen, zelf óók een bes tot ondersten toon gehad had, en niet wéér een des.

Deze quaestie moge nu verder worden daar gelaten; de omvang der beschikbare gegevens is niet groot genoeg om haar te beslissen. Maar er scheen in ieder geval een tamelijk gemarkeerd verschil te zijn tusschen het muziekje, zooals het den avond begon, en zooals het later de vertooning begeleidde. Daar was niet alleen het buiten gebruik stellen dier nogal zachtzinnig klinkende kokergambangs, maar ook het in gebruik stellen van een rammelinstrument, dat aanvankelijk niet meespeelde en later wel. Dat die veranderingen op een en hetzelfde moment voorvielen, durven we niet te zeggen.

Dit rinkelinstrument, noemden ze „tjakortja'', of „kentjèr''. (De eerste naam is opgeteekend onafhankelijk van de notitie in hoofdstuk XVIII vermeld, en zal dus toch wel goed zijn.) Het was een nogal curieus primitief samenstel, bestond eenvoudig uit een partijtje overtallige, waarlooze, metalen toetsen, op een hoopje schots en scheef over elkander heen liggende, en met een stok geslagen. [83])

In het eerste deel van den avond of nacht scheen de schalmei eigenlijk óók niet te moeten spelen. Het staat ons flauw voor den geest, dat die dit alleen deed op ons speciale verzoek, omdat we haar gehoord wilden hebben, eer we, laat in den avond, heengingen. (Overigens hebben we haar een volgenden dag alléén voor ons laten musiceeren.) Ze zou pas met spelen hooren te beginnen, wanneer het later in den nacht tot het eigenlijke, bijwijze van ronggèng, dansen van dat quasi-danseresje, kwam. — We hebben altijd aangenomen, dat een topèngvertooning, ook een Madoereesche, een gamelan, of een gamelanachtig ensemble voor begeleiding moest hebben. (Zie ons 1ste hoofdstuk.) Mogelijk deden we dat echter met onvoldoenden grond. Wanneer het narrenspel, dat hoewel misschien aanvankelijk niet van de eigenlijke topèng gescheiden, daar toch wel van onderscheiden werd, zich speciaal noemde naar de saronèn, en die dus quasi als zijn kenmerk aanduidde, dan mag men zonder groote boudheid

83) Van de rammelaars, waarmee hier in Indië de slotenmakers hun komst plegen aan te kondigen, dachten we vroeger, dat die zouden bestaan uit ijzeren platen, die mogelijk aan hun bedrijf te pas komen. (Overigens beeldt Mayer in zijn „.....Javaansch Volksleven'' een er op gelijkend instrument af, als wel gebruikt bij wajangvoorstellingen om daar rumoerige scènes mee te illustreeren. Die slotenmakers bleken echter ook, evenals die Madoereesche muzikanten, oude ijzeren sarontoetsen te gebruiken, maar op een ordelijker, georganiseerder manier. Een aantal ervan zijn, plat op elkander, maar beweeglijk, samen bevestigd op een eveneens plat stukje hout, dat als handvat dienst doet. Ze kunnen uiteenwaaieren, als de, zeer lange en smalle, bladen van een boek in overdwars formaat. Bij het toeklappen ervan rinkelen ze natuurlijk hevig. (Mogelijk, dat die Chineesche werklieden pas hier te lande dit speciale soort van metalen platen als gemakkelijk verkrijgbaar en klankrijk, voor dit bizonder doel zijn gaan toepassen.)

wel aannemen, dat dit instrument in de topèng proper **niet** thuis is. Zoo kan als die beginscène van den éénen gemaskerde naar oorsprong inderdaad een veritabel topèngelement was, het zwijgen daarbij van de schalmei niets wonderlijks geacht worden, (al zou het nu dan wel lang hebben voortgeduurd); misschien zal ze overigens niet steeds en altijd deze welgemotiveerde reserve meer betrachten; (zulke onderscheidende uitzonderingen moeten neiging hebben om, als hun reden niet langer begrepen wordt, verloren te gaan).

Een ,,topèng''-orchestje als door ons in het begin van kap. XX vermeld, dat in de bonang een aan den gamelan herinnerend element bevat, zal, daar het een schalmei bezit, allicht ook clowneske scènes hebben te begeleiden. En een ensemble, gelijk ons door een Madoereesche dame te Båndåwåså, afkomstig van Soemenep, als dat van saronèntroepjes werd opgegeven, n.l.: gong, kempoel, kenong, kenḍang, tjèqtjèq, saron, bonang, rebab, schalmei, dat dus qua gamelan nogal volledig is, zal allicht óók voor dubbel, of liever gemengd gebruik bestemd zijn.

Nog enkele kleine observaties over het gemusiceer van dat daar, niet ver van Taman Sari, boven Banjoewangi, gehoorde, troepje. Dat grapje met de kenḍangs. De beide trommen, de kleine tapsche en de groote buikige, liggen niet ver van elkaar en horizontaal (op den grond), met hun gezichten, groote vellen, naar elkander toe. De ééne speler trommelt met zijn stokken op den houten buik van de groote, laat ook soms de twee stokken tegen elkander klikken. De andere betikkelt met zijn eene stokje het houten corpus van de kleine, en trommelt met het andere heen en weer op de groote vellen van de beide trommen. Het geheel geeft een wezenlijk amusant en zeer kittig slagmuziekje. Maar de speler van de kleine trom is niet tevreden over zijn kameraad. ,,Je moet het geluid ervan verheffen'' (sterker maken), zegt hij. — En de andere beurt zijn trom in de hoogte. (Zie voor slaan op het hout van trommen ook kap. XX en noot 75.)

Het melodramatische onderstrepen — (melodramatisch in den muzikaaltechnischen zin) — van ietwat rumoerige momenten in het gesprek door een snelle cresc. en accel. tromfiguur, waarop een gongslag volgt. (De twee vellen van de buikige trom gaven onderling een goede kwint.) De geheimzinnigheid van het invallen dier raadselachtig diepe, stille en machtige, haast te edele gongstem in de leegte na dat tromstandje. Maar dit fraaie effect eenigszins gestolen, immers veroorzaakt door de schoonheid en diepte van dien gong, waar ze in het gewone doen zeer zeker niet over beschikken!



Het zangeresje, jongetje, dat telkens weer eenzelfde zangphrase, met tusschenpoozen herhaald, en maar weinig gewijzigd, zingt boven een begeleiding van de soort die we hiervoren geschetst hebben, (maar een wel wat gecompliceerdere). — Dit was nog gedurende de éérste periode, die der angkloenggambangs. Toen de zangstem, nà de wijziging van het orchest, ingevolge ons verzoek op dezelfde melodie terugkwam, zong ze deze phrase juist zoo, en niet een trap lager. Maar misschien was dat terugkomen zelf abnormaal.)



Nog iets over die quasi melodrama's, muzikaal ondersteunde gesprekken. In de perioden tusschen de kleine onweersmomenten in, de hoogste saron, die een spheer, achtergrond van muziek onderhoudt met nu en dan enkele losse noten,

brokjes; alsof hij een melodie verphantaseert, die bemijmert, door haar te fragmenteeren. Hij leek ons daar een tijd lang de Astråkåråwijs voor te gebruiken, speelde haar trouwens later geheel of bijna geheel. (Ze was toentertijde daar in het Banjoewangische erg populair). Men kan haar door ons genoteerd vinden in Dj. VI, op blz. 217. (Dat hij den aanhef speelde als volgt: f — des es bes — scheen te bewijzen, dat zijn toets bes moet opgevat worden als te correspondeeren met de b onzer zangnotatie, die zelf weer melodisch correspondeert met den laagsten toon van het door ons in dezelfde streek waargenomen Balibalian-orchestje, en met dien der gewone ligging van de Banjoewangische kokergambangs. M.a.w., op de speciaal dien avond gebruikte bamboeinstrumenten had de wijs niet in haar gebruikelijke ligging, doch alleen met een modale verschuiving van een trap kunnen gespeeld worden. Tenzij de laagste toon der melodie een octaaf naarboven geprojecteerd ware, of er afgezien ware van het diepe octaaf in zijn geheel.

Met de schalmei van dat troepje daar schijnen we het werkelijk nogal erg te kwaad gehad te hebben. Overigens waren we haar glad vergeten, en voedden we dus niet langer gevoelens van wraakgierigheid tehaarwaart. Maar terwille van de billijkheid, willen we de oude aanteekening over het instrument hier toch afdrukken:

Klein exemplaar, zeer slechte factuur; bekrompen eindbeker; van de dubbele tong is iedere helft maar enkel, simpel; de mondplaat is (gebogen) ruitvormig met grootste afmeting in de dwarste. Het ding geeft een zeer slecht, en bovendien onvast, geluid. De Midden-Javasche schalmeien hebben wel een dunnen, smallen toon; zoo dun en scherp, zoo bijtend snijdend als een mes. Maar dat kan een expressie van tragische hevigheid geven. En van de, machtigere, Soendasche schalmei is de stem nog dramatischer: Het afgrondelijke elementaire bulken harer een of twee diepste tonen! — Dit geluid hier is duf!

De slechte makelij: Als we hem goed begrepen hebben, beweerde de instrumentmaker onder het troepje muzikanten, (die dus allicht ook zelf dat tamelijk miserabele rebabje op zijn geweten had?!), dat hij zoo'n saronèn wel in een dag voor ons maken kon, maar dat een goed exemplaar hem zoowat een week kostte. (Terloops gezegd: hij kon zelf niet schalmeiblazen, het ding dus ook niet onder-de-hand probeeren; hetgeen niet bevorderlijk kan geweest zijn voor het gehalte zijner instrumenten.)

De speler: Wij weifelden ook, of die wel deugde. We meenden, dat de vrijheid, willekeur van regeling der toonhoogten, die de inheemsche schalmeien aan hun spelers gunnen, en welke hun een bizonder gevoelige keus der intonaties veroorlooft, door hem òf misbruikt, óf niet beheerscht, niet in de hand gehouden werd. We vonden het tonale effect huilerig, en konden meestal zijn toonbedoelingen niet vatten, niet gissen. Hij permitteerde zich m.a.w. alle onbepaaldheid van de zeer primitieve vocale muzieken, of zijn instrument legde hem die op. En wat er van de waarde dier vocale archaïsmen zij, deze stijl van intoneeren scheen ons in ieder geval ongepast voor nogal sterk gefigureerde, fioriturenrijke instrumentale muziek, waarvan we geen kans zagen iets te noteeren, zelfs al hadden we er maar iets van willen maken. Deze schalmeilijnen dropen klonterig af, als een kaars in den tocht, (of als Noordsche rijp in den dooi).

De Lezer heeft gezien, later, op het eiland zelf, hebben we de Madoereesche schalmei wel degelijk gewaardeerd, en ons ook niet over haar te beklagen gehad wegens onverstaanbare of al te glibberige intonaties. Zelfs het fraaie effect van den diepsten toon der Soendasche

tarompèts vonden we daar weer, tendeele. (Vgl. kap. XVII.)

C. Scheepsmuziekje.

We hebben over de orchestjes, (veel te vaag) te Soerabaja waargenomen aan boord van enkele schepen, al iets geschreven op blz. 32 en 33 van deze verhandeling, maar toen niet medegedeeld het weinige, dat we van het erdoor gemaakte muziekje meenden te hebben verstaan. Het waren, gelijk toen reeds gezegd, prauwen van Poelau Kambing, waarop gemusiceerd werd; (hoewel we even getwijfeld hebben of de ééne niet uit Pråbålinggå was, maar dat is tegenwoordig volgens de taalkaart óók Madoereesch land).

Op het moment, dat we van het gespeelde nog relatief het meeste verstonden, (wat weinig genoeg was, daar de muzikanten van een volgend schip er met hun losbandig jubelende schalmei [84]) krachtdadig doorheenbliezen), scheen de gróótste, de demoengachtige, der beide sarons, driftig behamerd, ons de voornaamste partij te spelen. Wat de kleine, bedachtzame te beweren had, ontging ons trouwens volkomen. De stereotype demoengfiguur had slechts drie tonen. Maar er ontstond twijfel of die luidden gis', dis', bis!, dan wel eis', dis', bis!. Denkelijk beschikten de spelers over een instrument méér dan we te zien kregen, b.v. een klein, aan de hand hangend ketelbekkentje, en gaf dat den anderen der twee concurrente tonen. We zullen die dus beide aanduiden.

De obstinate stereotypie was 8 vlugge nootjes lang. Om de vier zulke groepen viel er een hooge, luide zangkreet van de, langs de scheepsboorden gerijde, uitbundig met bovenlijf, hoofd en armen dansende roeiers in, die verrassend bleef klinken, ook de latere keeren. Hij trok zich niets van de, allicht opgewekte, accoordvoorstelling aan.



In een ander stuk lag, meenen we, de voornaamste beweging juist in de kleine saron, en hadden de zangers niet een enkelen, lossen, herhaalden kreet, doch een los klein phrasetje van twee maten lang, om-en-om, als we het wèl hebben, met twee maten rust.—



We vergaten nog, de zittende spleettrommelaar danste onder zijn spel al even hard, als de staande roeiers. Wat we ons van zijn tamelijk frenetieke bewegingen herinneren, schijnt ons niet geheel zonder gelijkenis te zijn met den zitdans van Balische gandroengs. — Ter verhooging van de feestvreugde hield een lid der bemanning, aan den wal staande, met een langen vaarboom de gemeerde prauw aldoor in een metrisch schommelende, zeeïge beweging.

Dit is weinig; en dan nog niet eens uit een goed hart: Immers zijn we werkelijk ontevreden, dat we niet meer afweten van de zeemuziek der wakker bevaren Madoereezen, die zoo vertrouwelijk met de elementen leven, den wind, die is gaan liggen, fluiten, een beetje alsof het een slecht luisterende hond was (ni jolè van si jol), en de woelige golven zoetjes kalmeeren met een handgebaar, alsof het lastige kinderen waren. (Kiliaan geeft

84) Op blz. 34 hebben we gezegd, dat dit instrument zich kenmerkte door zijn ,,grooten, d.w.z. eer langen dan wijden, trechter''. Niet onmogelijk is, dat zijn vorm min-of-meer leek op het kegelachtige model van schalmei, dat in sommige oudachtige militaire muziekjes te Jogja moet voorkomen. Vgl onze noot 43. Overigens hebben we zulke modellen op Madoera niet waargenomen. (Kaudern ,,Musical Instruments in Celebes'' schijnt ze ook niet te kennen van dat eiland.)

Raffles beeldt een vermoedelijk Soendasche schalmei af, waarvan de trechter er ook veel peperhuisachtiger, tuitvormiger uitziet, dan die der exemplaren, welke we uit West-Java kennen. Maar we vertrouwen die teekening niet al te best. Als onze copie ernaar niet jokt, staan er maar vier vingergaten op inplaats van de zeven, die zichtbaar moesten zijn.

de volgende „woorden die men varende zingt opdat het waait": „silirsilir paraona kaka'-emmas radhin mantrè"; d.i.: windje, windje, het vaartuig van mijn ouderen broeder raden mantri.— Meer dan één Madoereesch voorlichter sprak ons van de aardige zeemansliederen, gezongen bij het roeien, bij het wedijveren van prauwen, bij het ophalen der netten. Een Madoereesche dame noemde die roeiliedjes „o-olèh-lèh" (?); maar dat kan wel het refrein van een bepààld liedje zijn. (Vgl. overigens den, zinloozen, naam van zekere genḍing „Lèolang", die een Madoereesch jongmensch aan zulke roeiliedjes deed denken.)

Om kort te gaan, we hebben het gevoel, van de muziek van den Madoereeschen waterkant niet weinig verzuimd te hebben. Zonder ons toedoen weliswaar.

D. Orchestje van zoetigheidsventers.

Een nogal vreemd musiceerend stel schijnt nu-en-dan op Madoera voor te komen, en wel, naar men ons mededeelt, meer speciaal op Kamal, — hetgeen doet denken, dat het vermoedelijk van het tegenoverliggende Soerabaja zal zijn overgestoken.

Namelijk een tokang djoewäl arommanès met zijn volgelingen. (Ze verkoopen een uit haarfijne suikerdraden bestaande snoeperij). De man draagt zijn waar in een, we zouden, naar een voor ons gemaakt schetsje, haast zeggen: „mààgvormigen" blikken trommel, die eenvoudig „blik" genoemd wordt, d.w.z. in Madoereeschen uitspraak, „ebblèk". En daar trommelt hij op. Maar dan heeft hij nog twee trawanten: een speelt op 'n tamboerijn, (mèt rinkelplaatjes, blijkens het schetsje), en een op 'n Chineesch tweesnarig viooltje, dat naar de inheemsche viool „rebbhät", of naar de Westersche „biolah" genoemd wordt.

Vermoedelijk zal dit suikerwerk van Chineeschen oorsprong zijn, en dat Chineesche viooltje in zijn gevolg hebben meegebracht. Tenminste zagen we het hier te Sâlâ onlangs door een Javaan in de Chineesche kamp verkoopen, die weliswaar geen musiceerenden aanhang had, maar zelf op een Chineesch viooltje speelde, dat hij van een conservenbus scheen gemaakt te hebben; het phrasetje, dat hij er uit streek, leek ons ook duidelijk van Chineesche origine.

E. Monèlan.

Hier mag nog iets volgen over zekere vertooning, waargenomen in de désa Soemberdawisari, Oost van Pasoeroean. D.w.z., niet waargenomen door ons. De photo, die men gereproduceerd zal vinden, is afkomstig uit de collectie van den heer Mr. Kunst, die ze ons enkele jaren geleden ter publicatie overliet en ons eenige toelichtingen verschafte.

Naar men op een taalkaart van Java zien kan, behoort de stad Pasoeroean tot het gemengd Javaansch-Madoereesch gebied, maar liggen er niet ver Oostelijk langs zee reeds zuiver Madoereesche désa's. Trouwens onze atlas dateert van 1911 en de Madoereesche penetratie zal sedert dien vermoedelijk nog zijn gevorderd.

Het orchestje der bedoelde vertooning is beperkt, omvat een schalmei, i.c. uitmondend in een dierenkop, (vgl. kap. XVI), twee buikige trommen, waarvan de grootste de vrouwelijke, „binè", (binè'?), en de kleinste, hòògstklinkende, de mannelijke, „lakè", (lakè'?), werd genoemd; ook de twee ketelbekkentjes, keṭoeq's, werden als vrouwelijk (lager), en mannelijk, (de hooger gevooisde), onderscheiden. Er zijn twee „paardmenschen" en twee narren, „loeddroek" 's, in actie; van de laatste schijnt er aan elk dier phantasieruiters één meer speciaal te zijn toebedeeld. Dan komen er nog twee poppen in het spel, tamelijk kunstelooze, zou men zoo zeggen aan het eene exemplaar, rechts op den voorgrond. „Als alles in volle actie is, zul-

len ze als inhoud vermoedelijk een levend mensch krijgen''. Ze heeten ,,keḍawangan'', (groote rivierschildpad?).

Of deze figuren te vergelijken zijn met de băbăroengan's, de groote dierenmaskers, die wel in de Madoereesche bruiloften meeloopen, weten we niet. Het spel lijkt echter vooral merkwaardig om die quasi-ruiters. Al zijn ze er duidelijk van onderscheiden door de constructie van hun ,,paarden'', toch zullen ze allicht met de Javaansche réjogs op gevlochten paardjes te vergelijken zijn, van wie we in Madoereesche contreien overigens géén aequivalenten hebben aangetroffen. (Vgl. nog noot 50.)

F. Blaasinstrumenten.

Hebben we nog iets over Madoereesche blaasinstrumenten te vertellen?

Niet veel iniedergeval.

Van de schelphoorns, die bij de varenslui van het eiland in gebruik zijn, — d.w.z., met meerdere zekerheid hoorden we dat over de visschers van Oost-Madoera vertellen; ze zouden er b.v. hun behouden thuiskomst mee aankondigen, (volgens anderen kondigen ze een rijken vangst, thuisvarende, met gongslagen aan), — van hun hoorns kennen we niet eens den inheemschen naam, noch de diersoort, die de schelpen levert. Het ware anders wel interessant, te weten, of dit wellicht dezelfde soort is, die, naar een courant vermeldde, indertijd op de Ze uwsche stroomen als misthoorn dienst deed; dat zou n.l. de door Rumphius ,,ossenkop'' genoemde schelp zijn, en het ding kan allicht Oost-Indisch van oorsprong wezen. (Maar ook andere Europeesche landen, zònder Indische relaties, en zonder de onverstorven herinneringen der Zuiderlingen, Middellandschezeeërs aan de klassieke Oudheid, kennen er. Zoo Duitschland, waar ze (volgens Prof. Sachs) in het Badensche Kinzigthal regen moeten maken, en waar ze voorts (volgens de ,,Ill. Zeit.'') wel schijnen voor te komen als lokinstrument, in gebruik bij de hertenjacht.) Over de heilige schelphoorns van Voor-Indië en Bali hoeft hier niet te worden gesproken.

De verbreiding dezer eigenaardige soort van trompetten door den Archipel is vermoedelijk wijder dan men gewoonlijk aanneemt. Waren ze al van Java bekend? We vernemen, dat de visschers van de Duizend Elanden en van de eilanden in de baai van Batavia er gebruiken. Dat zal dan wel niet de éénige vindplaats op de kust van Java zijn.

We bezitten voorts twee groote zeeslakhoorns, die afkomstig zijn van de Kangèaneilanden, een kleine archipel, ethnisch en administratief tot Madoera behoorend, maar daar ver genoeg van verwijderd liggende om allerlei apartheden te kunnen bezitten, óók, allicht, muzikale, die ons dan echter sneu zijn ontgaan. Want dit tweetal hoorns is alles wat we er vandaan hebben, of er van af weten.

We zullen den Lezer het verslag besparen van onze proeven met het beblazen dier schelpen. Wij, met onze volmaakt onkundige lippen, halen er te veel, te onderscheiden, en te onwaarschijnlijke geluiden uit; we durven niet te beslissen, wat als de eigenlijke toon ervan moet worden beschouwd, daar we ook, — anders dan bij de blaasgong, — het instrument nimmer in praktisch, normaal gebruik hebben gehoord. — D.w.z. uit de grootste hoorn blazen we soms een heel goede a, (klein octaaf). Een wijden, vagen, grooten klank. Er is een sonnet van Van Looy: ,,De dood van den Triton''. Dat brengt hij te binnen.

Het mondgat bevindt zich aan den top, die dus is afgebroken (of weggeslepen?). Trouwens de kegel van dit slakkenhuis is zoo weinig spits, steekt zoo weinig uit, het eindvlak is feitelijk eer flauw-koepelvormig dan torenachtig, dat het niet mogelijk ware nàäst den top, niet al te ver daarvan verwijderd, een, behoorlijk mondzaam, gat-overdwars te maken, als

anders bij schelptrompetten wel gebeurt.

Aan ons groote exemplaar tellen we, geen rekening houdend met den weggenomen top, (het gat zal $1\frac{1}{2}$ of 2 c.M. in door sneezijn), duidelijk vijf groeiperioden. Aan het andere, veel grootere, zes.

Het kleine heeft een merkwaardigheid. Behalve het topgat is er nog een tweede opening in gebroken. Deze, tamelijk onregelmatig gecontoureerd, maar 2 tot 2.5 c.M. in diameter, is niet in den kegel van dit slakkenhuis aangebracht doch aan den buitenkant, zijkant van de schelp, in de laatste winding.

Tenzij men wil aannemen, dat dit gat ,,toevallig'', door een of ander accident, ontstaan is, moet men geïntrigeerd zijn door de vraag, wat het betéékent. Men kan het desnóóds als mondgat, aanblaasgat gebruiken: het instrument geeft dan wel geluid; doch gezien het topgat, is een dergelijk gebruik toch weinig waarschijnlijk. Maar zou het niet een vingergat beduiden, bestemd om, beurtelings geopend en gesloten, den toon te variëeren? Of een zoodanige behandeling reeds eerder bij schelphoorns is waargenomen, weten we niet. Van andere trompetinstrumenten is ze niet onbekend. Vreemd genoeg, schijnt in dit geval het openen van het bedoelde gat den toon soms te verlagen en niet te verhoogen.

De eenige ringfluit, s o l è n g, die we op Madoera hebben hooren blazen, was het exemplaar vermeld op pag. 6, (dus vermoedelijk afkomstig van Soemenep, hoewel waargenomen te Bangkalan). Uit de photocollectie van den heer Mr. Kunst beelden we een Pamekasansch exemplaar af, omdat het een nog niet eerder waargenomen, althans nog niet beschreven bizonderheid vertoont, overigens eene van uitsluitend ornamentalen aard. Ze betreft den mondring van het instrument, die bestaat uit een om het uiterste boveneind tot een ring geknoopt plat bandje van een plantaardig materiaal. (Vaak is dit van de rotan afkomstig, maar hier zou het wel lontarblad kunnen zijn, en wellicht dubbel. — Bij de groote Balische fluiten is het wel 15voudig.) In dit Pamekasansche geval zijn de vrije einden voorbij den knoop gebruikt om er een versiering van te snijden. —

Penninga en Hendriks hebben op ,,sronè'': ,,Arabische fluit'', en op ,,s e r o n n è'': ,,Perzische klarinet, trompet''. Het zullen wel geen afzonderlijke muziekinstrumenten zijn, en nòch fluiten, nòch klarinetten, nòch trompetten, doch eenvoudig de Madoereesche dubbeltongschalmeien, (hobo's).

,,S(a)ronèn'' als naam van het Madoereesche narrenspel zou daar dan een afleiding van zijn, en niet zelf een instrumentnaam, zooals wij, mèt Kiliaan trouwens, hebben aangenomen. De genoemde namen (met hun verwanten op Java, Sumatra enz.) kunnen inderdaad van Voor-Aziatischen oorsprong zijn, (zie Sachs ,,Reallex. der M.I.'': door metathesis uit Ar. ,,zurnâ''?), en de instrumenten zijn dit naar alle waarschijnlijkheid óók, (Sachs ,,M.I.... Indonesiens''; 1ste ed., blz. 153, 155, 156). — (Naast den instrumentnaam ,,saroenai'' hebben Von de Wall - Van der Tuuk nog als Maleisch ,,saroeni'', dat in Bengkoelen volgens Crawfurd ,,schermen'' zou beteekend hebben. Mogelijk dus een, naar het begeleidend instrument genoemd, scherms p e l, en in zekeren zin een parallel van het Madoereesche saronèn?). — ,,K a l a r n è t'' is de Madoereesche naamvorm van de werkelijke, Westersche, klarinet.

Het woord ,,s i j o l'' (sèjol) voor fluiten met den mond, hebben we in het vorige afdeelinkje van dit kapittel terloops vermeld. — Van het fluiten op de vingers, ,,t j o e w è t'' (S.) of ,,s o e w è t'' (zie blz. 65) hebben we indertijd drie verschillende vormen beschreven. (Vgl. ,,Dj.'' VI, 323. Zoo de clichés nog te

vinden zijn, zullen we ze opnieuw doen afdrukken.) — ,,S è r r o p'' of ,,s a r è-p o'' beduidt: op iets blazen; dus ook: op een instrument?

Voor den Lezer, die niet in het bezit is van ons opstel ,,Enkele Kinderinstrumentjes uit Oost-Java'', en den jaargang in quaestie van ,,Djåwå'', den VIden, niet bereiken kan, willen we onze resumtie, op blz. 64 hiervoren gegeven, nog eenigszins aanvullen, en vermelden, dat het rijststengelpiepertje (Javaansch ,,dermènan'', Madoereesch ,,p è-t o-p è a n'', of ook ,,n j è-m o n j è a n''), een kleine schalmei is, die òf een ènkelen uit zijn eigen corpus gesneden tong heeft, (dus klarinetachtig is), of een aantal door kneuzing ontstane overlangsche spleten. (,,Onjè'' of ,,monjè'' beduidt: geluid; geluid geven; — ,,(a)njè-monjèan'' kan volgens P. & H. ook fluiten op de vingers beteekenen, — en ,,njè-monjèan'' muziekinstrumenten in het algemeen. — Sub ,,topè(h)'' en ,,tijop'' vermeldt Kiliaan, dat die woorden aanduiden het blazen op een blaasinstrument.)

De toen eveneens door ons beschreven ,,p è-t o p è a n l e m p o n g'', het ,,aarden'' fluitje, is een kegelvormig, of afgeknot-kegelvormig, ocarinaächtig instrument, vervaardigd van weeke leem, en ook niet achteraf gebakken. Een mondstuk met inwendig spleetvormig kanaal, gelijk dat van de Westersche ocarina, heeft het niet: de speler blaast eenvoudig tegen den rand van de inblaasopening, zooals men op een hollen sleutel pleegt te doen. Het ding heeft soms géén, soms één, soms twéé gaten om de toonshoogte te kunnen wijzigen, en lijkt sterk op een overoud Chineesch instrument.

Dat de Madoereezen, evengoed als de Javanen, fluitjes kennen ter bevestiging aan den staart van duiven, staat hiervoor (op blz. 90) vermeld. Maar we bezitten geen Madoereesch exemplaar, kunnen er de détails dus niet van beschrijven. Ze zullen hun algemeene karakter wel met de Javaansche gemeen hebben. Dit zijn ,,gedekte'' fluitjes, (dus alleen van een inblaasopening maar niet van een uitgang, eindgat voorzien), met een, vaak eigenaardig gevormd, maar in ieder geval relatief kort en breed lichaam, en ze mogen dus ook met de ocarina's (,,Gefäszpfeifen'') vergeleken worden. Een luchtkanaal (gelijk b. v. onze gewone signaalfluitjes) hebben ze niet; echter is hun inblaasopening niet rond, relatief ruim, doch nauw, spleetvormig. Met den mond aanblazen kan men ze niet of slecht. Daar is een luchtsnelheid voor noodig als die van wind en vogelvlucht.

Den bromtol, gonstol, (Jav. gangsingan boemboeng, vgl. J. S. en A. Brandts Buys-van Zijp ,,Snorrepijperijen'', ,,Dj.'' IV, 22), zal Madoera ook wel kennen. Althans geven P. & H. op ,,ḍoengseng'' of ,,sengoeng'': (draaien of) brommen als een tol.

G. Snaarinstrumenten.

Van snaarinstrumenten is in het vorenstaande zoo goed als niet sprake geweest. Het meest nog van idiochorde bamboecithers. Zeer zelden van een strijkinstrument als de Javaansche rebab. Eénmaal van een Chineesch viooltje.

De Woordenboeken voegen daar niet veel aan toe.

Kiliaan heeft ,,k a t j a p è (h)'' of ,,k o t j a p è'' als Madoereeschen naam van een strijkinstrument; (het laatste een Soemenepsche woordvorm). Er is ons totnutoe niet gebleken, wèlk (gestreken?) instrument daar door de Madoereezen onder verstaan wordt, of werd. Snaarinstrumenten met deze, resp. daaraan verwante namen, maar van zeer uiteenloopenden aard, komen op heel verschillende plaatsen in den Archipel voor.

Voorts ,,t j a l e m p o e n g'' of ,,t j a-l e m p o n g''. Kiliaan beschouwt het

woord als feitelijk Javaansch en omschrijft het als „een soort van cither". Allicht zal het dus eenvoudig het Javaansche instrument zijn, een breede halslooze, veelsnarige cither, die in de Javaansche gamelans niet zeer zeldzaam is, en dus ook weleens in Madoereesche gamelans, althans die der hoven zal zijn voorgekomen. Een oude vorm ervan is een eeuw geleden door Crawfurd afgebeeld in zijn „...History of the Indian Archipelago". En een reliëf van de Oost-Javasche tjanḍi Djago of Toempang schijnt een tamelijk veelsnarig citherachtig instrument te vertoonen, dat er wellicht het prototype van kan zijn. (Het verdient dus niet de archeologische verwaarloozing, die het onlangs ervaren heeft.) — P. & H. vertalen het woord met „guitar, cither" [84a]).

„Ngèk" moet een klanknabootsing zijn voor het geluid van een „rebbhăt"; — „kosok", „ngosok" het bespelen, strijken van een Westersche viool aanduiden; (niet ook van een rebbhăt?). Voor „gamboes" zie onder slaginstrumenten.

„Manari" (afgeleid van het Maleische „tari"), moet een te Soemenep en Pamekasan bekend woord zijn voor: het dansen van priesterleerlingen onder begeleiding van een viool. Of het thans in de Madoereesche panjantrèns óók nog zoo vroolijk toegaat, en welk soort van strijkinstrument er bedoeld is, weten we niet. Evenmin is ons dit laatste bekend voor het „(a)manḍong": het „liederen zingen onder begeleiding van een viool".

H. Slaginstrumenten enz.

Bij den laatstbedoelden vorm van musiceeren komt blijkbaar óók een trom (veltrom?) tepas. Althans geeft Kiliaan op, dat „geḍḍok" (enggeḍḍok of nggeḍḍok) beduidt: op een ḍhoengḍhoeng slaan bij het amanḍong om den vioolspeler te accompagneeren. — Te Bândâwâsâ gaf een uit het Soemenepsche afkomstige Madoereesche dame ons op, dat manḍoengan is het zingen, begeleid door een groote, zachte en doffe terbang, (lijsttrom). — „Roedoet(an)" (?) zou, volgens haar, de naam zijn der terbangs of van het terbangspelen ter gelegenheid der zevende zwangerschapsmaand, danwel bij offermalen in den Maoeloedtijd. — Op „ghoerdă'" hebben P. en H. nog, dat het een godsdienstige dans is, uitgevoerd onder begeleiding van bekkens en trommen. (Vgl.? Kiliaan op „ghoerḍhăk": iemand ruw wekken door bonken op de deur of slaan op ṭongṭongs.) — Het „gentroeng" van Kiliaan, (zie onze noot 56), d.i. gezang onder het slaan op

---

84a) Men zie de tafereelen, in de monographie van Brandes voorkomende onder de photonummers 28 en 27. Op photo 28 hebben Brandes en zijn voorgangers een musiceerend orchestje herkend, maar niet bemerkt, dat 27 hetzelfde orchestje is, nu niet langer spelende, doch wegtrekkend. Toen we de bedoelde reliëfs toevallig zagen op een tocht, zonder welke litteraire voorbereiding ook, sprong ons dadelijk in het oog: de menschen hebben eenvoudig hun instrumenten op hun nek gepakt en loopen verder. Van Stein Callenfels heeft de serie, waar de bedoelde twee reliëfs toe behooren, den tekst, daarin verbeeld, terechtgebracht; beide groepjes zijn de volgelingen van den legendarischen Poernawidjaya. Of V. St. C. zich nader over het orchestje heeft uitgelaten kunnen we uit de resumtie bij Krom (Inleiding tot de Hindoe-Javaansche Kunst II, 117) niet nagaan.

Brandes' „langwerpig vierkant snareninstrument" is blijkbaar wat Sachs noemt een „Brettzither". We willen omtrent 7 snaren zien. De muzikant zit aan een korten kant, de snaren loopen dus van hem weg, evenals bij de huidige Javaansche tjelempoeng het geval is. We vermelden dit, omdat de gerekte vorm, dien het instrument vertoont op het andere tafereel, waar de man het ding op zijn nek heeft genomen en er ons het bovenvlak van toekeert, — zoodat een oordeel over den vorm ervan beter mogelijk is, dan naar de eerdere afbeelding, die het instrument min-of-meer in het verkort geeft, — omdat die vorm kan doen denken, dat het nader aan de huidige Soendasche ketjapi dan aan de tegenwoordige Javaansche orchestcither verwant zou zijn. Maar bij dat Soendasche instrument zit de speler aan een langen kant en loopen de snaren voor hem langs. Overigens is de vorm van het instrument op ons reliëf nogal onregelmatig; de omtrek schijnt zelfs geen trapezium. Ook deze afbeelding laat weer om en bij de 7 snaren tellen.

Tjanḍi Djago moet gebouwd zijn in de tweede helft van de 13de eeuw (Chr. telling.)

een lijsttrom, zal wel correspondeeren met het „gentrongan" of „kentrongan" bij P. & H., dat zij gelijkstellen met „gandroengan", den naam van zekere Javaansche zangwijze. (Men kent het woord gandroeng als aanduidende de Oesingsche danseressen of bepaalde Balische dansers. Het heeft ook beteekenissen als bekoord, verrukt, verdwaasd van liefde e. d.). — Van „g e n ḍ h ă n g" geven P. & H. als definitie: een langwerpige trom, bestaande uit een uitgehold stuk hout, dat van boven met een stuk koeienhuid bespannen is. Men houdt haar onder den linkerarm en bespeelt haar met de rechterhand, terwijl door met de linkerhand op het tromvel te drukken de klank gewijzigd wordt. Deze beschrijving zou kunnen doen denken, dat er over een éénvelstrom wordt gesproken. Maar, de lijsttrommen, tamboerijns uitgezonderd, kennen we die niet op Madoera; (daarentegen zijn ze op West-Java frequent). We denken dus, dat het tweede tromvel, het onderste, of naar achteren gekeerde, genegeerd is, als bij het spel niet in aanmerking komend. De door de genoemde auteurs bedoelde manier van trombehandeling, waarbij het (kleine) instrument in den arm wordt geklemd, hebben wij bij de Madoereezen niet geobserveerd. Ze zal bij hen echter stellig wel voorkomen, is trouwens reeds oud, (staat in principe op een reliëf van Panataran, maar daar hanteert de speler rechts een slagstok). Doch de gewone stijl van kenḍangspelen is ook op Madoera stellig anders. Dààrbij wordt, evengoed als door de Javanen, de trom op beide vellen geslagen. — „B h e n g b e n g" is, als we Kiliaan goed begrijpen, eigenlijk de klanknabootsing voor zeker tromgeluid, maar beduidt secundair ook: terbhăng. — S.v. „g a m b o e s" beschrijft Kiliaan een muziekje van Arabieren met een kleine kenḍang en een tamboerijn. Maar het instrument, waar dit ensemble naar heet, een Arabische langhalzige tokkelluit, hebben wij óók op Madoera, te Bangkalan, geobserveerd.—

Als het allereenvoudigst „slaginstrument" mag het menschelijke handenpaar gelden, het voorbeeld der tegen elkander geslagen houten e.d.. Men weet wellicht, dat er hier te lande veel wordt handgeklapt, bijwijze van muzikale begeleiding, aanvulling van gamelanmuziek enz.. P. & H. vermelden op „k o p a' ": „in de handen klappen, ook schreeuwen, dat daar meestal mee vergezeld gaat"; (zoowel dat geklap als dat geschreeuw kan aanmoedigend, maar ook hoonend zijn). Voorts „kopa'-kopa'an": handgeklap.

Eigenaardig genoeg kan het van dit woord afgeleide „ngopa'è" ook beteekenen: 2 houten overdwars verbinden. Toch kennen we op Java noch op Madoera een toepassing van het beginsel van tegen elkander geslagen latten. (Gegenslagplatten.) Tenminste niet anders dan de zoetklankige bamboelatjes, waarmee, hier te Sålå bijvoorbeeld, de verkooper van eetkostjes 's avonds zijn drager pleegt vóór te gaan. Vaak is zoo'n venter een Chinees, en we houden het instrument danook voor Chineesch van oorsprong, al hoort men het thans ook wel in handen van Inlanders.

Enkele uitdrukkingen.

S t e l muziekinstrumenten geven P. & H. weer met: „p r a n g k a t".

Voor het h a r m o n i e e r e n daarvan schrijven ze: „s a n n j a k m o n j è n a" (B., P.) of „t e r g h a' m o n j è n a" (S.).

Voor: niet passend, n i e t h e l d e r k l i n k e n d, b.v. van een „ghămbhăng", vinden we bij Kiliaan: „s o m b h ă n g".

„K e n ḍ o e r" is volgens hem, van een touw gezegd: slap; en, gebruikt om den toon van muziekinstrumenten te karakteriseeren: slap of z w a k.

„(D j ă) k a d j ă (h)": krachtig, sterk van geluid, van het slaan op instrumenten.

„Stemmen" heet: „patot", (vgl. het Javaansch).

„S(o)wara" is: geluid, of stem.

„Ngongkong" (vgl. Jav. „ngoengkoeng"): het klinken van een stel muziekinstrumenten.

„(Ng)abhăr" beduidt volgens Kiliaan: muziekinstrumenten vóór een feest ter plaatse bespelen, beproeven.

Onder „patang kagendjhoer" verstaat hij: het vroolijk weerklinken van muziekinstrumenten.

Voor „katjak" of „tjak-katjaghăn" heeft hij eveneens: vroolijk klinken van een stel muziekinstrumenten.

Voor „ketjaghăn" of „ketjakketjaghăn" geven P. & H.: het zonder ophouden bespeeld worden van een gamelan.

XXII. Vocale muziek. Sanḍoer.

Vóór onze demonstratie der Madoereesche muziek op het Soerabaiasche congres hebben we een zekere gêne gevoeld, wanneer we dachten, aan hetgeen we van zangkunst zouden kunnen laten hooren.

Over goede tembhăngzangers beschikten we niet, zoodat de eigenlijke zangkunst, die de Madoereezen met de Javanen gemeen hebben, verviel. Dat speet ons, gelijk men hiervoren, op blz. 6, heeft kunnen lezen.

We werden als het ware automatisch tot den volkszang beperkt.

Niet dat die voor ons geen bekoring had.

Maar wat zouden onze toehoorders, de Westerlingen onder hen, ook de goedwillende, de niet met vooringenomenheid tegen de nederige primitieve dingen geladene, wat zouden zij dààraan kunnen hebben, dààr van kunnen verstaan?

De oude heer J. L. van Gennep heeft het er indertijd over gehad, dat, wanneer vóór den wedstrijd de spannen stieren met muziek worden rondgeleid, de eigenaar of een familielid de goede eigenschappen van de beesten, al dansende, pleegt uit te brullen. Nu: nà de overwinning, wanneer hij staat te tandakken boven op hun juk, is zijn vocale enthousiasme niet minder vervaarlijk. Hij kan dan inderdààd zingen om er keelpijn van te krijgen, bij het hooren alléén. En bij de gróóte wedstrijden plegen er onderscheiden overwinnaars te zijn, wier herauten elkander geestdriftig, geestdrijvend overstemmen. Dàt, boven het prikkelend gerucht der onbekommerd door elkander heen spelende orchestjes uit, helpt een felle spheer van hel, rumoerig lawaai, vacarme, scheppen. Waarvan we de schilderachtigheid waardeeren, zonder echter te durven volhouden, dat onze appreciatie zulker oogenblikken van wezenlijk muzikalen en aesthetischen aard is.

Men moet al van dit land zóó als het heelemaal is, met zijn huid en zijn haar, tot zelfs zijn bonte en scherpe en bijtende geuren en stanken toe, zijn gaan houden, om in die dingen genoegen te scheppen.

Overigens hebben niet wij bij onze demonstratie de congresbezoekers aan een dergelijk verward geluidsgeweld bloot gesteld; dat deden ze, voorzoover ze, enkele dagen later, de gewestelijke kerrabhăn te Bangkalan zijn gaan zien, zelf. Den avond onzer lezing, in Soerabaia, was de zanger, „sè ngèdjoeng", naar wiens dictaat we de eene, aldoor syncopeerende lezing van een wijsje, gespeeld door zoo'n wedstrijdorchestje, hadden opgeschreven, (zie kap. XIX), er niet.

Wat ons niet bizonder erg speet. Want hij had wel echt dien kerrabhănzangstijl beet, met zijn harde stem fistuleerend en toch blèrend als een ruw oud orgeltongwerk. Maar één ding deed hij althans niet: onvast intoneeren.

Men wist tenminste wat hij met zijn verschillende tonen wilde, wat ze voorstelden. Hij had ze ons, éven weinig streelend, maar dan ook éven gedecideerd als muilperen, om de ooren geslagen.

De quasi-zangeres van een salabădhăntroepje weigerde met een volharding, mogelijk aan zelfkennis ontsproten, wàt ook te zingen. (Vgl. kap. XVII.)

Dus restte er voor dien congresavond niets dan de zang der in het rijstblok stampende vrouwen. En die intoneerden, toen we haar te Sokalèlla hoorden, zoo wonderbaarlijk onvast, dat we voor de uitwerking op dit publiek hier werkelijk een weinig bang waren.

Zèlf hadden we er trouwens ook last genoeg van gehad, of liever: last te veel.

Want het opschrijven van het gezongene, was ons daardoor nagenoeg volledig mislukt. (Men zie ons XIIIde kapittel.) De quaestie van het noteeren nu daargelaten, vinden we echter zulk een vaag zingen niet zonder bekoring. Vooral ook als het in koor gebeurt.

Toen we later bij André Gide over den onbegeleiden koorzang van een West-Afrikaanschen negerstam het volgende lazen: „qu'on s'imagine (un) air gueulé par cent personnes dont aucune ne donne la note exacte. C'est comme une ligne principale qu'on tâche de discerner entre maints petits traits. L'effet est prodigieux" [85]), paste dat precies in onze indrukken. — Ook wij vinden een bundel vlasvezels soms veel mooier, dan de draad, die zich daar uit laat spinnen. En we zijn nog altijd den schilder Weyns dankbaar, die ons een onzer) in een verre jeugd deed beseffen, hoeveel mooier de met houtskool uit de hand geteekende lijn, zelfs de gebrekkige, is, dan de mooiste, neergezet met trekpen en liniaal. En we moeten altijd geamuseerd lachen, wanneer welmeenende publicisten, overigens de Javaansche kunst niet kwaad gezind, na het hooren van den immer, zelfs aan de Hoven, wat pluizenden, Javaanschen koorzang, lichtelijk geschokt, maar bescheiden ten goede radende, vragen, of het niet beter zou zijn, wanneer men de stemmen wat uitzocht, om een zuiverder gehéél te verkrijgen. Alwéér zich feitelijk géén ander ideaal van kunstbeoefening kunnende denken, dan het Westersche, d.w. i. c. z.: een koor, zóó zingend, alsof elke partij slechts door één enorm veel krachtigere menschenstem werd uitgevoerd.

Men versta ons overigens niet mis: Zeer groot en zeer principiëel is het verschil tusschen den Javaanschen, door den gamelan geleiden, en dus instrumentaal geregelden hofkoorkunstzang, en het elementair-populaire zingen dier Madoereesche rijstblokstampsters. Nog grooter is natuurlijk het verschil tusschen den zang van die vrouwen gezamenlijk, of van één harer, en dien eener goede Javaansche solozangeres, gelijk men ze aan de Hoven te hooren kan krijgen.

We hadden op het congres den tijd niet, ook mochten we bij de toehoorders geen voldoende theoretisch inzicht, geen juiste voorstelling van de aan deze kwesties te pas komende begrippen veronderstellen.

Dus zeiden we alléén maar, — als het ware verontschuldigend, — vooral echter afwerend, bezwerende: U zult zoo straks merken: Ze intoneeren verbazend onbepaald. Maar als u nu móói en haar-

85) Daar M. Gide als volgt voortgaat: .....„et donne une impression polyphonique de richesse harmonique. Le même besoin leur fait mettre des perles aux griffes de mètal de leur petits „pianos": horreur du son net, besoin de le troubler et de noyer son contour", kan het wel zijn, dat de zingende stemmen onderling nog op andere manier uiteen weken, dan door intonatieverschillen; zeg: door voorraken of achterblijven bijvoorbeeld. Maar de geheele passage dient om de moeite te verklaren, die de auteur gehad heeft bij het schatten der onderscheiden toonhoogten en intervallen van de door hem genoteerde melodieën, en den twijfel, of zijn opvattingen daarvan wel juist zijn. Het vage intoneeren zal dus toch wel de hóófdoorzaak van de onvatbaarheid der tonen zijn, van de gewaarwording, dat niemand de „note exacte" geeft, allen „le son net" verfoeien.

scherp zuiver, Inlandsch wilt hooren zingen, dan moet u morgenavond naar de Langendrijå uit de Mangkoenegaran gaan.

Toen was er een krant, en die schreef den volgenden dag: Die vrouwen met hun rijstblok hadden zoo verbazend onvast gezongen; maar dat scheen niet zoo te hooren.

En den overvolgenden: Wat de muzikale waarde van dat Javaansche zangspel betreft, dienaangaande zouden de meeningen wel zeer verschillen.

Nu; na de éérste der wijdgedrukte zinsneden stonden we volmaakt verbluft: Dat was nu net precies, wat we niet hadden bedoeld, zorgvuldig niet hadden gezegd, en stellig niet zwijgende hadden willen te kennen geven. We hebben echter van het geval iets geleerd, namelijk dat men altijd nog beter, quaesties, die buiten het bereik der toehoorders liggen, met een autoritaire machtspreuk apodictisch kan elimineeren, dan te pogen ze met een air van elegante vaagheid te laten zweven of zwemmen. Over het speciale vraagstuk: het al of niet geoorloofde van den onvasten zangstijl dier vrouwen uit het Madoereesche volk, spreken we zoo straks nader.

Maar de twééde der gespatieerde sententies maakte ons werkelijk, wat men noemt: helsch, des duivels. Van binnen reageeren we op zulke, de kerk in het midden van het dorp, en de mesdjid aan de aloen-aloen latende uitspraken: dat de smaken verschillen en de meeningen óók, steevast met minzame gedachten als daar zijn: Jawel; de goede en de slechte; de zotte en de redelijke.

Na zijn twintigste jaar, zegt noch schrijft men echter zulke dingen.

We willen dus alleen maar in alle bezadigdheid en bescheidenheid opmerken, dat het toch werkelijk géén pàs geeft, de waarde der Javaansche muziek in het algemeen, en die van den solozang der hofzangeressen in het bijzonder, als twijfelachtig, betwijfelbaar voor te stellen.

Jaren geleden hebben we hier de dwaze vertooning gehad van een Hollander, lid van den Volksraad, die in dat hooge college de Javaansche toonkunst disqualificeerde, op niet veel andere gronden, dan deze eene...... : dat ze hèm niets dééd, hem niet aangreep. De, overigens scherpzinnige, man had zich toch waarlijk wel zèlf kunnen zeggen, dat zoo wellicht De Mensch de maat aller Dingen zij, dit niet voor iedere willekeurige mensch-individu het verlof inhoudt, zich hun generale standaard-maat te achten. Aan zichzelf kan hij slechts meten, wat elk ding voor hem zèlf is en waard is. Maar zijn eigen individueele reactie erop bewijst niets algeméénś, — zoolang ze negatief is.

Dat deze of gindsche kunstvorm aan den eenen of aan dien anderen toeschouwer, toehoorder niets zegt, hem niet aandoet, dit feit vermag géén grondslag te zijn voor welke gewettigde generalisatie ook; het bewijst geen enkele onmogelijkheid. De waarde eener positieve reactie echter is een geheel andere: De ontroering, de bewondering van den individueelen kunstminnaar, ze bewijst wel degelijk, dat in het Ding, object zijner voorliefde, de macht aandoeningen van aesthetischen aard op te wekken gegeven is.

We mogen veronderstellen onder fatsoenlijke en ernstige lieden te zijn. En dus, wanneer iemand zegt, van de kunst, van de toonkunst hier te lande zeer sterke indrukken te krijgen, aannemen, dat hij dit eerlijk méént en geloofd zal worden ook.

De vraag, die zich stelt ten aanzien van de Westersche publieken, telken jare luisterend naar een anderen laatsten kreet, en maar al te gaarne geneigd, ieder exotisch geluid daarvoor te aanvaarden: Wat is in al die ephemere waardeering het kleine deel echtheid, en wat zijn er de groote parten snobbistische zucht zich

te onderscheiden, en modische navolgingsdrang in? — die vraag raakt niet den ernstigen enkeling. Wat dàt betreft heeft deze een goed recht op vertrouwen.

Wat voorts de nadere vraag aangaat, in hoeverre een eerlijk-bedoeld oordeel niettemin door zelfsuggestie kan zijn geïnfluenceerd, gekleurd, we hopen, dat een klein tiental jaren gevuld met druk kritisch werk betreffende het muziekleven in Europa, en een tweede klein tiental, besteed aan een onderzoek der factische basis van de inheemsche toonkunst hier te lande, een voldoende mate van zelfkritiek, contrôle op de intensiteit en kracht van eigen aesthetische aandoeningen, eenige omzichtigheid, jazelfs een nóódig quantum van nuchterheid hebben aangebracht. Waarlijk, we zien sedert lang geen kans meer onszelf wat wijs te maken.

Niet losweg dus schrijven we het neer, maar de muziek van dit land geeft en zegt ons dingen, die de Westersche ons zoo nóóit gezegd of gegeven had. We beweren niet: bétere dingen. We beweren ook niet: stèrkere dingen. Doch alleen: geheel àndere.

De Javaansche toonkunst heeft tegenover de Westersche hetzelfde wat iedere groote en origineel eigenaardige kunst tegenover elke andere oorspronkelijke groote kunst heeft: ze zijn naar hun innerlijken aard en wezen volkomen onvergelijkelijk. —

Onze eerste indrukken van het aanhooren der goede Javaansche muziek blijven onverflauwd, onuitgesleten. Nog telkens wéér kan ze ons de sensatie geven van dien avond in den Pakoealaman: dat ons hart in ons een luiklok, een geheel klokkenspel is geworden, méékIinkend in het gouden gebeier. Ja, we kunnen de rijke klankgarven ervan bijwijlen geheel voelen, als op dat wonderlijke oogenblik uit ons eigen zelf voortspruitende en ontbloeiende. —

Goed, zegt iemand: Ik wil de bewijskracht uwer positieve gewaarwordingen laten gelden, en ook aannemen, dat de gevoelens van den gemiddelden Hollander jegens de toonkunst der Javanen, tegen zelfs den besten gamelan: die van verveling, van er niets ààn vinden, globaal zijn te beschouwen als negatief, en dus als niets bewijzende. Maar weet ge dan niet, dat juist de Javaansche zang in velen, in talloozen onzer, zeer positieve gevoelens opwekt, namelijk die van aversie? Bewijzen die dan soms ook niets?

Zeker weten wij dat. En stellig bewijzen die sentimenten iets. Wij meenen ze zelfs te begrijpen.

Maar we moeten beginnen met elkander goed te verstaan over en weer.

Wij komen niet op voor iedere willekeurige ronggèng, met wellicht totaliter verweerde en te bersten gezongen stem. Omgekeerd willen we evenmin alle straatzangeressen buiten onze waardeering sluiten, want hier te Sâlâ loopen er soms opmerkelijk goede bij den weg.

De kapot gezongen stemmen zijn in ieder geval aan de Javaansche zangkunst allerminst inhaerent. (— Hoe het met die der andere oriëntalen gesteld is, weten we niet. Over den zang der Voor-Indiërs leest men vaak de bewering, dat hij als zoodanig de stemmen vernielt; maar we zijn volkomen buiten staat de waarheid dier bewering, te controleeren.) Aan de Javaansche Hoven echter kan men onder de zangeressen er vinden, die volstrekt niet meer jong zijn, en wier stem geheel gaaf is, van de praktijk der vele jaren niets heeft geleden. Dàt is dus de kwestie niet.

Het vraagstuk is iets heel anders.

Toen wij den allereersten keer werkelijk goede Javaansche zangeressen hoorden, waren we opgetogen. Ziedaar, hoor daar dus, een zingtrant, een zangstijl, van onze Westersche hemelenbreed verschillend, en die toch schóón was. De rijkdom: dit eene nàâst en tegenover dat andere. De n i e u w e wereld, die ons daar onverwacht werd geschon-

ken. (Op andere oogenblikken heeft de muziek van dit land ons ten sterkste de gewaarwording eener herkenning gegeven, het gevoel dingen, die we eigenlijk wisten van oudsher, maar vergeten waren, terug te vinden.)

Datzelfde nieuwe echter, wat voor ons zoo heugelijk was, het moest voor vele anderen in hooge mate verontrustend, daardoor irriteerend en afstootend zijn. Al zullen ze zich het waarom stellig niet hebben duidelijk gemaakt.

Was dit zingen? Wilde dit zingen heeten?

Maar die stemmen......, zoo'n stem klonk immers als een instrument.

Dat bleef dan toch wel het minste, wat men van zangkunst eischen en verwachten mocht: dat ze vocaal was. Dat ze niet het timbre had van..., ja van wat? Van schalmeien? Van dierenstemmen?

Een oud Javaansch gedicht prijst den zingenden Koning, wiens stem klonk als die van een pauw. Een ander de Vorstin, wier stem die van een wijfjesgans geleek.

Welk een ònnatuur in dit alles!

Zoo de anthropocentrische Westerling het aan zijne instrumenten prijst, dat ze met schier menschelijke stem, en bijna menschelijk gevoel zingen kunnen, (geen enkel Javaansch instrument kan dat, wil dat, — ook de rebab heeft geen menschenstem; van haar hebben we eenmaal geschreven, dat ze de stem heeft van een abstracten engel), hoe zal hij het dan in deze Oosterlingen dulden, dat hun zingen instrumentaal klinkt?

Wat ons persoonlijk in geen kunst hinderen zal, dat ze geen natuur is, en zich geen moeite geeft dit te schijnen, (mits haar bovennatuurlijkheid onmiskenbaar zij), hoe moet dat velen uit het Westen tegenstaan.

Hebben wij toevallig een tijdlang alleen Javaansch zingen gehoord, dan overkomt het ons wel, te denken: Wat wil men toch eigenlijk? Dit onnatuurlijk?? Maar het is immers geheel normààl! (Het Javaansche stemtimbre is voor ons iets even vertrouwelijk bekends geworden, als de timbres uit het Westersche orchest, fagot en hobo bijvoorbeeld, waarvan men zich allang niet meer bewust maakt, dat de een eigenlijk een burlesk knorrig, en de ander een benepen nasaal geluid heeft.)

Maar wanneer we daarna dan weer Westerschen kunstzang komen te hooren, dan beseffen we plotseling met een schok den afstand. En dat die in nog heel andere dingen ligt, dan in de instrumentale, ònnatuurlijke Javaansche stemmen. — Want wat is ze eigenlijk, de natuurlijkheid van den Westerschen zang, waarin ligt ze? Allereerst in de wijze van toonvorming, aan hèm en niet aan den Javaanschen eigen? Neen, in nog iets anders: Alle Westersche zang, niet slechts die, welke het volgen en het intensifiëeren der intervallen van den natuurlijken spreektoonval tot een principe maakt, (het Wagneriaansche Sprechgesang), maar ook die, waarin de melodie een primair eigen leven leidt, schenkt ons de illusie, dat ze op de een of andere manier, in den een of anderen zin, zij het ook een nog zoo onnaspeurlijken, een spreken, een zich uitspreken is.

Vergeleken met de Oostersche geeft ons de geheele Westersche zangkunst eenzelfde gewaarwording van „natuurlijkheid", als de plastiek der Westersche oudheid en hare derivaten ten tijde der Renaissance en daarna, ons in tegenstelling met de Oostersche plastieken geven.

De Helleensche mensch van de post-archaïsche periode heeft zijn eigen lichamelijke natuur, zooäls die was of diende te zijn, door eene statische beeldhouwkunst doen verduurzamen. De Westersche menschen der Renaissance en van de tijden daarna, behept met een „toenemende overspanning van het individueel zelfbewustzijn", hebben in een dynamischer plastiek hun inner-

lijke natuur, hun natuurlijke aandoeningen, hartstochten méé doen spreken.

En in de Westersche zangkunst spreken die onophoudelijk. Het is de eigenlijke taak van den Westerschen zanger, de sentimenten, zooals ze van oogenblik tot oogenblik in den tekst zijn neergelegd of aangeduid, en door de melodie worden weerspiegeld, door de begeleiding worden onderstreept, tot uitdrukking te brengen. Zoo hij niet expressief zingt, zingt hij niet.

Maar de Javaansche kunstzang....?

Men hoede zich voor misverstand. Gevoelloos is deze quasi-instrumentale zang niet. In ieder der tembangwijzen is iets van het bovenpersoonlijke, het collectieve gevoel van dit volk hier uitgekristalliseerd. De zanger, de zangeres zijn ook geen slaafs gebondenen; in de ornamentale uitwerking der gegeven wijzen worden hun vrijheden gelaten, die ze weten te gebruiken. Doch individueele, momentale sentimenten beelden ze niet uit. Dit zou ook niet kunnen, alleen al, omdat immers een en dezelfde tembangwijs dienen moet voor eindeloos veel onderscheiden teksten. Dit: het ontbreken eener individualistische expressiviteit, het alleen geven van onindividueele, bovenpersoonlijke expressie, moet, méér nog dan de ontmenschde, instrumentale toonvorming, den Javaanschen kunstzang voor den gemiddelden Westerling van een onverstaanbare onnatuurlijkheid maken.

— Nu hopen we één lief ding: Dat er namelijk niet iemand komt en ons vraagt, hoe de Javaansche zangeressen hun eigenaardig getimbreerde tonen nu eigenlijk precies vormen? Want wie zal dàt zeggen; wie wéét dat? Zijzelf om te beginnen allicht niet. Iets immers als een wetenschap, de zangkunst betreffende, bestaat er onder de Javanen zeker niet. Ze leeren het zingen zuiver empirisch: Meestal zittende in een gamelan, naast een goed zangeres, probeerende het haar na te doen, geïnterrumpeerd en beknord als het niet deugt, waarna het haar misschien nog eens opzettelijk vóórgedaan wordt. — Wat trouwens het wezenlijke is aan alle zangscholen, ook die van het Westen. Het eenige practische wat hier ontbreekt, dat zijn de bepaalde oefeningen, études, waar de moeilijkheden in gesorteerd en geconcentreerd zijn; (— en het niet kennen dààrvan houdt de Oostersche muziekoefening toch in een wel veel aesthetischer spheer). Wat de theoretische beschouwingen betreffende plaats en wijze van toonvorming aangaat, ... men moet het ons niet kwalijk nemen, maar die hebben ons in menige beroemde Westersche zangmethode nagenoeg even rationeel geleken, als wat de heer Henri Borel daar indertijd uit mystiek getinte Indische bronnen, (of waren het Tibetaansche), van wist te vertellen. Neen, de wetenschap van het feitelijke, het anatomische, het materiëele in den zang, verdraagt werkelijk nog wel eenige rationaliseering. In lààtste instantie hebben we hier toch met dingen en bewegingen van zuiver stoffelijke orde te doen. (Over de diepere, éérdere instanties past het niet thans te spreken.)

Hoe dit alles zij, in afwachting van den herculischen zanger-physioloog, even groot wetenschapsman als vocaal kunstenaar, die hier alle verwarringen en tegenstrijdigheden zal wegruimen, onthouden we ons veilig van iedere eigen theorie.

We plegen alleen maar consequent elken man of vrouw van het vak, alle Westersche zangeressen of zangers, die we hier onder ons bereik krijgen, voor een gamelan met zangeressen te zetten en vragen hun dan: Hoort u dàt? Hoe dóén ze dat?

We registreeren:

De bel-canto-tenor zei, dat hij liever niets zei: Want dat zou ik u niet kunnen zeggen.

De dramatische coloratuur-sopraan: Ze zingen de hééle hoogte met het middelregister, gebruiken nergens de werkelijke kòpstem.

De lieder-mezzo: Registers? We doen niet meer aan registers. Alleen aan bòven- of ònder-resonnantie. Maar ik zou zeggen: Ze krijgen dat eigenaardige geluid door een bizonder lage en consequent volgehouden fixatie van het strottenhoofd.

Dat wij persoonlijk het méést naar de laatste opvatting neigen, doet weinig ter zake; wij houden ons voor meerdere opinies hartelijk aanbevolen.

— Naar aanleiding van dat hier reeds herhaaldelijk geconstateerde instrumentale karakter van den Javaanschen kunstzang nog twee kleine mededeelingen.

In het Oosten van de Preanger — het kan Tasik Malaja geweest zijn, — hebben we aan een spoorwegstation eens een blindeman langs den trein hooren zingen op een merkwaardige manier, in kleine vlugge en gebeefde nootjes; maar hij bevorderde die curieuze beweeglijkheid van zijn zang, door met een zijner handen aan zijn strottenhoofd schokjes te geven heen- en weer. Dat klonk aardig.

Volgens de mededeeling van een Javaan, moet het in Oost-Java, — wààr precies is ons ontgaan, wij hopen het weer te vinden, maar wij meenen, het was niet bepaald in den Oost-hoek, — voorkomen dat het volk jodelt. (Men weet, „jodeln'' is een eigenaardige, in de Europeesche Alpen gebruikelijke, artificiëele, uiterst instrumentale behandeling van de menschenstem.)

Met al deze beschouwingen over de zangkunst hier te lande, die evenzeer voor de Madoereesche als voor de Javaansche toepasselijk geacht mochten worden, zijn we overigens ver van de feitelijke aanleiding ertoe gekomen, van den zang der vrouwen bij het stampen in het rijstblok, door ons gedemonstreerd op het Congres.

Immers, mocht men aan den Javaanschen kunstzang een merkwaardig instrumentaal karakter toekennen, of, desgewenscht, verwijten, — welke bezwaren een Westersch toehoorder ook tegen volkszang als den bedoelden voedt, het verwijt van instrumentaalheid ware voor dit geval puur onrecht. We zouden van die vrouwen hààst zeggen, dat ze, — in tegendeel, — maar à l te vocaal zongen.

De geaardheid van zuivere, primitieve, primaire zang is door Prof. von Hornbostel in verschillende publicaties omschreven. We willen hier eerst iets ontleenen aan het desbetreffende gedeelte van zijn opstel over „African Negro Music'' („Africa'', Vol. I, No. 1. — Oxf. Univ. Pr.).

„In purely melodic songs (....the) steps are comparatively small (....). But within this group of small intervals no distinctions are made (....), and the width of an interval can vary time after time within wide margins. W h a t w e c a l l o u t o f t u n e e n t i r e l y l o s e s i t s s e n s e h e r e, f o r t h e r e i s n o n o r m a n d c o n s e q u e n t l y n o d e v i a t i o n f r o m a n o r m. Nor can we, with regard to vocal melody, speak of 'scale', this term implying a succession of fixed degrees. The singer does not possess in his mind a store of notes or intervals from which he selects and combines those which may please his ear.'' (Pagina 7 en 8 van den overdruk.)

Het gevoel van, en het begrip voor bepààlde intervallen is afkomstig uit de instrumentale muziek, gelijk Prof. v. H. schrijft in zijn eerder genoemde bijdrage tot het „Handbuch der Physik'' van Geiger und Westphal: „Erst wenn auf Instrumenten bestimmte Schrittgröszen fixiert und ausschlieszlich in Gebrauch sind, kann ihnen im

Bewusztsein der Hörer auch ein bestimmter absoluter Intervallcharakter zuwachsen''. (VIII, 429).

Dààrom dus zou het geen zin gehad hebben, van die Sokalèllasche vrouwen te beweren: dat ze niet zoo vaag hóóren te zingen, of: dat ze onzuiver zongen; of: dat ze de wijs niet hielden. Z e z o n g e n eenvoudig v o l s t r e k t v o c a a l.

Natuurlijk zal de mate, waarin een volk dit doet o.a. geïnfluenceerd worden, door de macht, die de instrumentale muziek op zijn voorstellingsvermogen heeft gekregen, en den aard der speciale soort van instrumenten of ensembles, waaraan het is gewend. Dus kan het niet zonder belang zijn, dat de gamelan met z'n gefixeerde toontrappen in het leven der Madoereesche volksmuziek een betrekkelijk geringe beteekenis heeft, en dat de eigenlijk nationale orchestjes van dat volk er zijn met als melodieïnstrument een schalmei, die, (naar we herhaaldelijk hebben opgemerkt), zelf nauwelijks eenigszins vaste toontrappen kent, en zich in extreme gevallen een volstrekt ,,vocale'' ongedifferentiëerdheid veroorlooft. (Men zie, wat we aan het slot van kap. XX. B opmerkten over die eene irritant onbepaalde saronèn.)

Maar de invloed van de gangbare instrumentale muziek heeft toch maar een relatieve macht. Ondanks het feit dat sedert verscheidene eeuwen al onze Westersche melodieën feitelijk gebouwd zijn op schalen met eenvoudige, overzichtelijke, instrumentale intervalverhoudingen, juist ook in de volkswijzen al bijzonder duidelijk voelbaar, vervallen we, naar hetgeen men door dr. Von Hornbostel in het bedoelde ,,Handbuch'' (zie blz. 430) kan uiteengezet vinden, zoodra we er kans toe krijgen, en onbegeleid zingen, clandestien en ongemerkt in allerlei puur ,,vocale'' intonaties en successies. En niet alleen, dat dit een zingende, muzikaal onontwikkelde volksmenigte overkomt; neen; ook de ontwikkelde vakman geeft zulke dingen volop te hooren.

Bij den Javaan, met een muziek, in hooge mate gedomineerd door den gamelan en zijn vele instrumenten wier toontrappen gefixeerd zijn, — voor wien de relatief vrije strijkinstrumenten een zoo veel minder groote beteekenis hebben, dan voor den Westerling, zal men allicht een minstens even grooten invloed van de instrumentale stemmingen op de zangmuziek veronderstellen als in het Westen te observeeren is. Hiertegen valt alleen aan te voeren, dat, zoo van iederen gamelan de stemming dan al bepaald zij, die van de verschillende gamelans onderling wel verwonderlijk uiteenloopen. Stemmingslijsten, als door den heer en mevrouw Kunst gepubliceerd, geven het recht tot de verwonderde vraag, hoe inshemelsnaam zóó verschillende intervallen elkander als gelijkwaardig kunnen vervangen. (Zie b.v. in het T.B.G. LXV, blz. 492, 493). (Weliswaar verklaren Javanen niet zelden een gamelan, waar ze niet aan zijn gewend, voor onzuiver.)

Wat hiervan nu echter zij, het komt ons voor, dat het eigenlijk gezegde, primair vocale zingen in dit land, ook bij de Javanen, minder verdrongen is, als het ware wettiger rechten heeft behouden, dan in het Westen. Dààr zal menigeen zich maar moeilijk laten overtuigen van de juistheid der wetenschappelijke metingen, waardoor is vastgesteld h o e ,,entsetzlich unrein'' we onze intervallen kunnen zingen, — zònder den indruk te maken van dat te doen, blijkbaar. (Want dat we valsch zingen, àls we valsch zingen, ware niet de moeite van een onderzoek en de vermelding waard. De zin van cijfers, gelijk v. Hornbostel ze ontleent aan metingen van O. Abraham, kan alleen zijn: buiten kijf te stellen, hoe valsch we kunnen zingen als........ we zuiver zingen.— Het aardigste bij die proeven is eigenlijk de opmerking van Prof.

v. H. dat de geconstateerde zuivere intonatie van sommige intervallen maar ...... toeval was.)

Wat het Javaansche geval aangaat, heeft het ons echter getroffen, dat meer dan een intelligent Javaan, met wie we spraken over de wijzen van Javaansche kinderliedjes, ons te kennen heeft gegeven, of zelfs uitdrukkelijk gezegd, dat die wijsjes „geheel iets anders" dan sléndro of pélog waren, dus géén gamelanschalen en -stemmingen volgden. Ze maken dan ook bij het aanhooren denzelfden indruk eener onvatbare vaagheid als b.v. de zang dier Madoereesche vrouwen uit Sokalèlla deed.

Den preciezen zin van dit, terecht geconstateerde, heel-anders-zijn te omschrijven, definiëeren, is zeker niet gemakkelijk. Want het ware onjuist aan te nemen, dat die kinderwijsjes nu ook volstrekt niets met melodieën in de officiëele Javaansche toonsoorten uitstaande hebben.

Daar is om te beginnen het feit, dat enkele Westersche onderzoekers, onafhankelijk van elkaar zich met het noteeren van Javaansche kinderliedjes occupeerende, daar wel degelijk voortdurend of pélog of sléndro in gehoord, resp. er uit gehaald hebben. Een feit zonder gróóte bewijskracht inderdaad, vooral ook omdat bij het noteeren door hen vermoedelijk gamelaninstrumenten gebruikt zijn. Wat henzèlf suggereeren moest om de tonen daarvan in de wijsjes weer te vinden, en wie er zongen om die wijsjes tot de gamelanstemming te doen naderen. Een intelligent Javaan protesteerde nog achteraf: „En dan sloeg hij een toets aan, en dan zei hij: het zal die toon m o e t e n z ij n!"

Terecht heeft iemand opgemerkt: Bij het nagaan van zulke dingen dient er om te beginnen vooral gezorgd te worden, dat er in het gehéél géén gamelan in de buurt is.

Wat ons zelf aangaat, de Madoereesche kinderliedjes opschrijvende, die men in het volgend kapittel vinden zal, hebben we ons de wijzen door een enkele vrouw laten voorzingen, en toen genoteerd, wat we er als essence van meenden te hooren, zonder daarbij voorbedachtelijk aan welken toonschaal ook te denken. (Wat niet zeggen wil, dat uit onze subconscientie alle schalen waren uitgeroeid, en dat ze ons niet verholen influenceerden.) In de meeste gevallen bleek toen, dat het genoteerde achteraf beschouwd een opvatting hetzij als sléndro, hetzij als pélog toeliet; in andere ook niet.

Van meer belang dan het voorgaande is, dat men u een bepaald kinderwijsje desgevraagd met alle bereidwilligheid op den gamelan zal voorslaan. En dat dus, zoo het wijsje, gelijk het feitelijk door de kinderen gezongen wordt, al voor het Javaansche muzikale bewustzijn iets ànders moge zijn, dan een gamelandeuntje, die afwijkende geaardheid een overzetting niet blijkt te verhinderen.

Mogelijk denkt iemand: nu ja......, bereidwillig......? Dan zeker op de manier, zooals de meegaande Javaan feitelijk zonder ophouden allerlei dingen op Westersch verzoek of voorschrift doet, die hij dwaas vindt, maar waartegen te protesteeren hij zich de moeite bespaart!

Daarom is bizonder belangrijk, dat, naar we op Madoera bemerkten, sommige kinderliedjes, of ook Djiboetwijzen, (deze laatste behoorend tot een oud sjamanistisch ceremoniëel), in geregeld gebruik als gamelanstukken zijn. Dit stelt de mogelijkheid eener spontane overbrenging van werkelijk echt vocale, naar echt instrumentale muziek buiten kijf. Of hierbij wellicht als intermedium de orchestjes met een melodieschalmei gediend hebben, weten we niet, en het doet ook niet zeer veel ter zake.

Bij eenig nadenken valt gemakkelijk in te zien, dat de relatie tusschen deze beide muzieken niet anders dan gecompliceerd wezen kan. Ongetwijfeld zijn er hier in het land altijd, tenminste al sedert duizenden jaren, kinderen geweest, die, gelijk de tegenwoordige te Bangkalan of op Java, hun deuntjes en spelletjes allervaagst intoneerend, ,,zuiver vocaal'' dus, gezongen hebben. Ongetwijfeld ook hebben altijd de jongere de spelletjes afgezien en afgehoord, geleerd van de oudere, zoodat een historische continuïteit in dit ,,zuiver vocale'' zingen niet valt te miskennen. Ongetwijfeld zijn er ook altijd vrouwen geweest, zingende op de manier van die Sokalèllasche. Maar even stellig hebben de kinderen en de vrouwen van dit land sinds vele eeuwen allen in meerdere of mindere mate, vaak zelfs om zoo te zeggen dagelijks, een instrumentale muziek met gefixeerde toontrappen gehoord, daar den invloed van ondergaan en waarschijnlijk uit zulke muziek veel overgenomen. Het laat zich zelfs denken, dat praktisch gesproken van de tegenwoordige vocale volks-muziek àl het materiaal min-of-meer direct uit de kunstmuziek afkomstig is; dat het zuiver-vocale zingen, hoewel een historisch continuum, in het geheel geen eigen, geen ouden inhoud meer bewaart.

Dan zouden we dus onzen mond iets te vol genomen hebben door hiervoren over ,,primair'' vocale muziek te spreken. Toch kennen we wel kleinigheden, die we ervan verdenken dat te wezen. Bij het Javaansche Nini-Ḍoq-spel, een analogie van het Madoereesche Djiboet, zijn er gedreunde momenten van een al wel uiterst archaïsch air, aanzien. We zouden eigenlijk niet weten, waarin ze verschillen van een oudste vocaal stadium gelijk bij Prof. v. H., (zie het genoemde Handboek der Physica, blz. 430), beschreven staat van de primitieve Wedda's op Ceylon ,,deren Melodien sich auf 3 Töne in Umfang etwa einer Kleinterz beschränken'', terwijl dit interval zelf ,,regellos in weiten Grenzen'' gevariëerd wordt, zoodat men niet weet wàt men hoort. (Alleen ware tegen deze vergelijking aan te voeren, de neiging der kinderen hier om den dreun tweestemmig te zingen, en dan niet, zooals te verwachten was, ongeveer in kwinten, doch in iets als tertsen. —(Het ,,Sanghyang-dedari''-fragment, door Walter Spies op Bali genoteerd, tot hetzelfde religieuze complex als Djiboet en Ni-Ḍoq behoorend, en waarbij hij op zijn beurt opmerkt: ,,Es scheint mir absolut etwas aus einer anderen Sphäre zu sein als Pélog oder Sléndro'', heeft toch met dingen, als wij zooëven bedoelden, géén muzikale verwantschap.) —

Dat zuiver melodisch vocale, niet door instrumentale fixaties geregelde muziek voor het bewustzijn van den Javaan bestaat als iets zelfstandigs, aan gamelanspel en den daarbij passenden zang tegengesteld, komt denkelijk vooral ook hiervandaan, dat ze vermoedelijk nog een eigen belangrijk terrein beheerscht. We moeten ons voorzichtig uitdrukken, daar we dit terrein nooit hebben onderzocht, jazelfs niet verkend.

Het is het zing-lezen of het leeszingen van de tembangs, de Javaansche strophische gedichten. Dit maakt een volmaakt muzikalen en een zeer zangerigen indruk.

Maar, het moge in méérdere of in mindere mate n a d e r e n tot het eigenlijke zingen van tembangs, gelijk dat met gamelan- of soeling- of andere instrumentale begeleiding, geschiedt, toch wordt het door de Javanen weer opgevat als ,,héél iets anders'' dan die werkelijke tembang-zang te zijn.

Wel denken we bij deze tegenstelling ook aan m e t r i s c h e verschillen. De lezer van een gedicht is bij zijn

reciet vrijer, dan hij, wiens zang gespannen is in het kader van het metrisch sterk quadratische gamelanspel.

Maar anderzijds is het niet wel in te zien, wàt den gedichtlezer, een der onderscheiden soorten van strophen naar den gebruikelijken toonval reciteerend, daarbij zou kunnen dwingen of aanleiding geven om in die melodische lijn de gamelanintervallen en dus schalen na te volgen of te respecteeren.

Met deze opmerkingen wil overigens geenszins een directe gelijkenis tusschen het gesignaleerde typisch-melodische zingen dier vrouwen of kinderen uit het Madoereesche volk eenerzijds, en het Javaansche of het Madoereesche tembangreciet anderzijds, geconstateerd worden.

(In het voorbijgaan moge hier nog een definitie worden geciteerd uit P. en H.'s Woordenboek. Zij willen, dat „tembhäng" is: een „......Inlandsche melodie of dreun bij het lezen, zonder welke vele Inlanders het lastige aanééngeschreven Jav.-Mad. schrift niet kunnen lezen". Werkelijk beduidt dat verkleefde schrift voor den beginnenden lezer een ramp en dat voor den Westerschen vooral niet in de lààtste plaats; immers krijgt deze geen kans te zien wat er staat, het samengebakkene uiteen te halen, vóór hij het al wéét. Ons is echter niet heel duidelijk, wat het mechanisch opdreunen, opdeunen volgens een strophe, die zich zoo weinig om de natuurlijke syntaktische geleding bekommert, hier eigenlijk helpen kan. Maar wellicht onderschatten we de regelmaat, die een goed kunstgedicht in zijn caesuren, enz. vertoonen moet.)

***

Van „s a n ḍ o e r" hebben we al gezegd, dat het wóórd op Madoera, en in de Madoereesche streken van den Javaanschen Oosthoek wel bekend is, althans hier-en-daar, maar dat het meestal bleek verstaan te worden als de naam van een soort „salabădhăn". Achterna vonden we het nog vermeld in 't Jav. N. H. W. B.; echter toch weer in verband met de Madoereezen, immers als beduidende: „het nabootsen van de gamelan met den mond, een aardigheid die de Madoereezen goed verstaan". Volgens een mededeeling van den heer Spies, (gepubliceerd door J. & C. J. A. Kunst, T. B. G. LXV, 370), hebben ook de Baliërs daar liefhebberij in. (Dat hij van sléndro gamelanmuziek het vocale nabootsen waarnam, terwijl er immers nagenoeg géén sléndro-orchesten op Bali heeten voor te komen, is wel wonderlijk.) — De jongetjes, die we het hoorden doen op Taman Sari boven Banjoewangi, kunnen wel van Madoereeschen bloede geweest zijn. De een gaf den cantus firmus, de ander bootste de metrische bekkens na, niet vergetend het golven van den gong te imiteeren; (d.w.z. het leek meer een blààsgong). — Maar ook in het eigenlijke Java hebben we wel een gamelan hooren nadoen, en altijd bizonder gewaardeerd, wie kans zag de veelkleurige tromgeluiden weer te geven.

Die achterafsche verwijzing door het Javaansche woordenboek, naar dat schertsende nabootsen van den gamelan had voor ons wel inlichtende kracht. Al was het „sanḍoer", gelijk we het in de hoofdplaats van het district Bhoendher, Zuid-Oost van Pamekasan, waarnamen, — (het plaatsje heet, meenen we, Galis) — stellig nog wel wat méér.

Maar het is waar: eerst geconstateerd hebbende, dat de dansers dier curieuze, blijkbaar oude reien géén aparten, overgeleverden tekst zongen, hadden we vervolgens gedacht: het lijkt wel, of ze óók geen eigen, vaste melodieën hebben. Je zoudt zeggen, dat ze maar een willekeurig gamelanstuk nemen, en dat op hun eigenaardige manier verhapstukken, verzingen.

Nog in enkele désa's van dat district Bhoendher, (het Zuid-Oosten van het regentschap Pamekasan), en enkele onder Prendoeăn, (in het erbij aansluitende Zuid-Westen van het regentschap Soemenep), zou het „sanḍoer" zooals wij dat bedoelden, die gezongen reidans van mannen en vrouwen op maanlichte nachten in den Oostmoesson, voorkomen. Wanneer men den naam elders aantreft, zal men waarschijnlijk veiliger doen door te denken of aan een soort salabădhăn, of, als het werkelijk Javaansch land betreft, aan den door het woordenboek opgegeven zin van vocale gamelannabootsing. Zoo b.v. voor Toeban op de kust van Rembang, waarvandaan ons terloops het bestaan van sanḍoer gemeld wordt.

Wat we verwacht hadden, dat er aan den ons aangekondigden reidans beperkte, bepaalde groepen zouden deelnemen, b.v. de ongetrouwde jongens en de jonge meisjes, kwam niet uit.

Volgens zeggen der deelnemers waren er geenerlei restricties; iedereen, getrouwd of niet, mocht meedoen. Factisch leken het ons echter in het gegeven geval allemaal al iets oudere menschen, zoodat er vermoedelijk géén ongetrouwden zullen bij geweest zijn. Overigens kan dit wel betrekkelijk onorganische oorzaken gehad hebben. B.v. dat het jonge volk geen zin meer heeft om dit spel mee te spelen.

Wat ons ook niet precies duidelijk is geworden: In hoeverre de mannen en de vrouwen zich voelden als bizondere, aan elkander tegengestelde groepen. Aanvankelijk werd de ééne helft van den gesloten kring, die, hand in hand, langzaam ronddanste, gevormd door de mannen, de andere door de vrouwen. Op onze navraag, of dat zoo móést, zeiden ze van welneen, en vormden nu om-en-om een bonten kring. (Mannen en vrouwen waren er evenveel.) — Maar zulke vragen deugen niet. We hadden beter kunnen blijven afwachten, uitkijken, wat er spontaan beliefde te gebeuren. Want heeft men, als, naar alle waarschijnlijkheid, in het gegeven geval, met reeds wankel geworden oude gebruiken te maken, die dus niet meer uit zichzelf aan pogingen tot beïnvloeden weerstand bieden, dan kan een eenvoudige vraag al voldoende aanleiding zijn om een nieuwigheid te introduceeren, iets te doen wat anders nóóit gebeurt.

Later observeerden we, op een ongeïnfluenceerd moment, dat de mannen en de vrouwen ieder een rechte rij vormden, en vlak tegenover elkander dansten, de vrouwen staande, de mannen hurkende.

Bij het kalkige, hard koude, witte gloeilicht daar binnen, in de penḍåpå van de kawedanan, en niet onder een zilverigen, zacht gloeienden, blauwachtigen maneschijn buiten op het veld, was de dans werkelijk n i e t bekoorlijk.

Ook denken we, dat door jong volk vertoond, het heele spel niet zoo iets grotesks zou gehad hebben als nu met al die menschen van een middelbaren leeftijd, schonkige, grofknokkige, sleurige vrouwen, en Breugeliaansche boeren, de maar half behouwen koppen der kerels glimmende van de jool en druipende van het zweet, hun knieën hoog gebeurd, als om te trappelen. Een grove deining wordt in het rondcirkelen gebracht door de armbeweging; beurtelings: de rechterarmen gestrekt en de linker gekromd, zoodat ieder in den kring een samengevoegd paar handen links naast zijn gezicht kreeg; en dan, omgekeerd: de linkerarmen gestrekt en de rechter gebogen, dat de handen rèchts van de koppen kwam. Ieder zoo'n mouvement één vierkwartsmaat durende en zonder tusschenpooze het vorige volgend.

Niet slechts door de geringe sierlijkheid van het tafereel stelde dit spel ons eenigszins te leur. Maar misschien

waren onze verwachtingen wat overspannen geweest. Als er van reizangen en reidansen sprake is, hebben we altijd het gevoel op gewijden, ouden grond te staan.

Een Fransch auteur, Prof. Granet, laat, meenen we, de geheele classieke Chineesche lyrische poëzie uit de oude reizangen van het jonge volk bij de lentefeesten voortgekomen zijn. (Laos schijnt zulke feesten nog te kennen. Trouwens ook saturnalische nachtelijke zangfeesten der gehuwden. (Zie het „Rapport'' van Knosp in het I. A. E. XXI, p. 70 etc..)

In den Archipel zijn de reidansen wijd verbreid; op Java kennen we er echter geen voorbeelden van, (hoewel sommige kinderspeelliedjes allicht als hun afstammelingen zullen mogen gelden.)

Maar maken we eerst de beschrijving van den Madoereeschen vorm af, dan kunnen we daarna nog eenig materiaal van andere eilanden ter vergelijking bijbrengen.

Een der vrouwen, gewoon mee in de rij opgenomen, fungeert als voorzangster, zingt zoo'n vierregelig gedichtje, als bij de Madoereezen „(pa)-parèkkan'' of „(pa)parèghăn'', of ook „panton'' genoemd wordt, en sterk aan de bekende Maleische pantoens doet denken, trouwens óók wel aan die der Oesingsche gandroengs. (Vgl. nog de Javaansche oeran-oerans.) Ze kiest willekeurig; bij een bepààlde, door den naam en de wijs onderscheiden sanḍoer hooren géén bepaalde woorden. — Bedriegt ons ons geheugen niet, dan herhaalt het koor haar strophe; maar daarna is er geen verdere tekst, zoodat den derden en de volgende keeren de melodie op een soort van refreinwoorden wordt gezongen, die hoofdzakelijk uit den nààm van de sanḍoer in quaestie bestaan. (We twijfelden eenigszins, of die herhaling er wel factisch is, of dat al van den twééden toer der melodie af de muziek een lied zònder woorden wordt.) Een deel der dansers (in hoofdzaak de mannen?) begeleidt echter de gezongen melodie met allerlei afgebroken zinlooze syllaben, b.v.: „(h)ṃ-pa, (h)ṃ-pa'', of „hṛ-da, hṛ-da'', of „(h)ṃ-ta, (h)ṃ-ta'', of „hrrr — hep'', of een scherp „hé hé''. Ook naar het schijnt wel met kreten als: goedzoo, e.d., die we echter natuurlijk niet verstonden. Syllaben, meer bepaaldelijk als imitatie van sommige gamelaninstrumenten te beschouwen, b.v. „nong'', kwamen ook wel voor; maar, alles bijeen genomen, doet dat heele accompagnement ons toch minder aan een vocaal nagebootsten gamelan denken, dan aan de, half aanvurende, half spottende interjecties, meestal zinlooze kreten, maar soms ook grappen, waarmee clowneske figuren, bij de orchestjes gezeten, of daarvan deel uitmakend, in onderscheiden gevallen een danseres of groep van danseressen helpen begeleiden. (Zoo b.v. de Oesingsche gandroeng. De leden van het gandroengorchestje heeten volgens J.W. de Stoppelaar, „Kolon. T.schr.'' Juli 1926, trouwens „gembloengs'': dwazen. Maar óók de hofserimpi's, althans die hier te Sâlâ, schijnen met kreten te worden áángemoedigd.) Stellig representeeren ze een oud element deze uitroepen, dat allicht oorspronkelijk méér eigenaardig in zulke populaire zangdansen dan in den kunstdans met orchestbegeleiding thuis hoort. (Over de verwantschap dezer kreten met de geluiden van de tjempâlâ en ketjrèq in den wajang koelit, zie men het begin van ons opstel „Oude Klanken'' in „Dj.'' V. Verder ons XVIIIde kapittel.)

Enkele analogieën van den Madoereeschen reidans, — we vinden ergens naast sanḍoer als ànderen naam „l è s è n'' opgeschreven, — harken we te hooi en te gras bijeen. Tot een zorgvuldig afoogsten der litteratuur

ontbreken ons tijd en bibliotheek. (We zien nader, dat Kiliaan dat woord verklaart met „l e n g g è''', en dit weer met: als een danseres gekleede danser. Vgl. al de daarmee verwante woorden en begrippen in kap. XVII onder „Salabădhăn enz''. — Valt er overigens bij deze figuren niet mogelijk te denken aan een verband met de priesterlijke quasi-vrouwen van Celebes en Borneo?)

Deel III van het groote boek over de Bare'e Toradja's van Adriani en Kruyt vermeldt het „moraega'', een rondedans, waaraan eerst mannen en daarna in een binnensten kring ook vrouwen deelnemen. Aanvankelijk beurtzang tusschen mannen en vrouwen, dan het vóórzingen van een regel door een man, en het gezamelijk door mannen en vrouwen zingen van de rest. „De zang wordt telkens onderbroken door de mannen met luide kreten als: ihihi, hihi, hi jo, hijo, hijo, waarbij met den rechter voet op den grond wordt gestampt.''

Men ziet dus, overeenkomsten met den Madoereeschen vorm ontbreken niet. Maar toch is deze Toradjasche rijker, geeft een element, dat wij daar dien avond in Galis gedecideerd gemist hadden: de beurtzangen.

(Wat de kreten aangaat, vinden we, in ons niet volledige uittreksel van Knosp, dat dat jonge Laotische volk, in den nacht, naar huis gaand, de liederen afwisselt, — of vermengt?, — met den „cri local: Heu, Heu, Heup!'')

Lekkerkerker's „Mededeelingen over het kéblai der Rottineezen'' („Bijdr. T. L. & V.k.'', LXIII) geeft o.m. het volgende te lezen: „Vrouwen, oud en jong, en volwassen meisjes scharen zich in een kring, strekken de armen uit en laten de hand steunen op den schouder harer buren links en rechts. Aldus ontstaat een gesloten keten; de mannen bepalen zich tot den rol van toeschouwers, maar leven geheel met den dans en het gezang mee. Nu en dan treedt een hunner onder de armen der vrouwen door in het midden van den kring om een geïmproviseerden pantoen voor te dragen. Een pantoen is het eigenlijk niet, tenminste niet altijd. Het zijn zingend voorgedragen versregels 1 of 2, of meer, een toespeling bevattende, op de aanleiding tot het feest, of op een actualiteit voor den streek, of in het algemeen een geestigheid inhoudende. De vrouwen nemen den regel of den slotregel als refrein over''...... „Bij een geestige passage van de pantoenzangers wordt de hilariteit algemeen, men klapt in de handen en nu gaan ook mannen, meegesleept door de feestvreugde, deel uitmaken van den dansenden kring en zwaaien mee. Nu en dan valt de muziek in. (Er zijn namelijk ook vier gongs en een trom aanwezig.) Het gezang der vrouwen is zeer eigenaardig. In het begin, als alles nog zeer kalm gaat, antwoordt het koor alleen door een gerekt a....ho....ho....ho...., met intervallen van groote en kleine sekonden: f — g — f — e. Na elken passus van den voorzanger antwoordt het vrouwenkoor met hetzelfde refrein, dat als een aanmoediging en belooning moet gelden.''

(In een dagbladcorrespondentie heeft dr. Van Blankenstein onlangs iets geschreven over de reidansen in dat Zuid-Oostelijke gedeelte van den Archipel, op Timor, Savoe, Rotti, en Soemba, waar de gezongen tekst vaak van epischen aard moet wezen, en dus blijkbaar niet altijd uit de amoureuze of ironische epigrammen bestaat, die we als typisch voor deze gelegenheden wilden beschouwen.)

Wat Madoera zelf nog precies aan wisselzangen te observeeren geeft, weten we niet. Kiliaan heeft onder „s a è r'' of „sair'', (vgl. Mal. sjair): lied op rijm, als antwoord op een dergelijk lied; „njaèrè'', op zulk een

lied een ander als antwoord voorzingen.

Wàt zulke saèrs inhouden, stekelige hekelingen, poëtisch verbloemd, dan wel de zoetere, maar niet minder doornige bloemranken der liefde, weten we niet. Of we er terècht bij denken aan het krontjong der Indo-Europeanen, — die uitvoerige, verliefde gezongen tornooien in Maleische rijmcoupletten, — kunnen we dus niet nagaan. Al achtte de heer Manusama de daarvoor gebruikte traditioneele melodie van Portugeeschen oorsprong (ze staat ons momenteel niet bij, en we hebben er haar nooit goed op aangekeken), de stijl dier, quasi geïmproviseerde, teksten en de idee van dien wisselzang hebben ons altijd goed inheemsch geleken.

Of de, al eerder weergegeven, helaas te vage, mededeeling, dat in sommige Madoereesche streken jongens en meisjes liedjes wisselen bij het loslaten van duivenzwermen, op een groepsgewijze wedijver duidt, uitgevierd in kóórzang, vermogen we niet te schatten.

Zoo ja, dan ware bijvoorbeeld het door Adriani en Kruyt van hun Toradja's vermelde ,,molinga'' te vergelijken (II, 284): ,,Gedurende eenige nachten (van den oogsttijd) komen de jongens van het dorp op het erf van een woning tezamen, en zingen dan de meisjes toe''; ofwel ,,de jongens en meisjes (houden zich) elk in eene woning (op), vanwaar uit zij elkaar hunne liederen toezingen. Iedere partij heeft iemand bij zich, die ervaren is in het dichten, en die aan de zangers de strophen, welke zij elkander toezingen voorzegt.''

— Die voordichters herinneren trouwens zelf aan de (in kap. I, op blz. 5 vermelde) ,,boedjhänggħă'' der oude Madoereesche bruiloften.—

Om op dat spel in het Bhoendhersche terug te komen, volge nu eerst de lijst der stukken, die ze daar kenden:

1. ,,Sanḍoer landjhăng''; dus: ,,De lange sanḍoer''.

2. ,,Sanḍoer panḍă''; d.i. dus: ,,de korte''.

3. ,,Sanḍoer rangrang''; dus: ,,de langzame'', (zie kap. XIII).

4. ,,Sanḍoer rènnang''. Hierbij geeft een meestal goed ingelicht Madoerees ons op, dat ,,rènnang'' omtrent Pamekasan en in de Madoereesche streken van Oost-Java de naam is van een soort ,,roenḍing''. (Dit laatste ware blijkens het W. B. van P. & H. de mondtrom. Op blz. 66 hebben we daar andere, meer speciaal Bangkalansche?, namen voor opgegeven.) Kiliaan heeft van roenḍing de (ons beter passende) omschrijving: tegelijk dansen van alle dansers, behoorende tot een groep. (De heer Scholte, ,,Dj.'', VII, blz. 149, wil als gelijkwaardig naast elkander stellen ,,de Sedati's van Atjeh, de Roendings van Madoera, de Gemblags van Midden-Java'', de Balische gandroengs, en de, thans uitgestorven, manlijke gandroengs der Oesingers. Men vergelijke dus ook de ,,goedils'' etc. uit ons XVIIde hoofdstuk.)

5. ,,Sanḍoer rènnong''. ,,Rènnong'' moet de Soemenepsche naam voor zeker gamelanstuk zijn.

6. ,,Sanḍoer kartjeng''. Hierbij worden we door een Madoerees verwezen naar een woord ,,(a)karetjeng'', dat we niet vinden in de woordenboeken; maar het moet de kracht hebben van: ,,sterk willens zijn, groote lust hebben, om het een of ander te doen''. Kiliaan schrijft echter: het gevoel van iemand die, door een bij b.v., gestoken wordt.

Bij dit stuk werd eerst langen tijd als refrein gezongen: ,,sanḍoer kartjeng''. Daarna een kortere poos: sanḍoer ressong'', en vervolgens: ,,sanḍoer reddhem''. Van die laatste twee varianten weten Madoereezen ons geen zin op te geven.

7. ,,Korèng kosong''. Aldus voor

ons opgeschreven. Een Madoereesch raadgever wil er het Javaansche „gorèng gosong" in vinden: „gebraden (en) gezengd (aangebrand)".

8. „Songkar". Hierop vinden we: „ondergraven", (gelijk een dier dat een boom of een schutting doet). Vermoedelijk zal het ook wel voorkomen als naam van een genḍing.

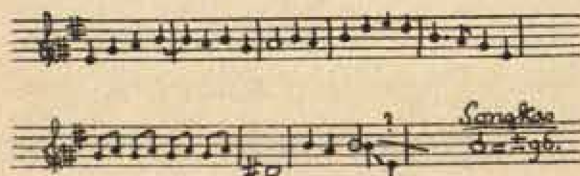
Als eerste poging tot notatie dezer gezongen lijnen moge hier een schets van „S o n g k a r" volgen.

Het stevige, quasi stampende op zijn beenen staan van dit thema of melodietje, dankt het, naar we meenen, aan zijn nogal gedecideerd „volltaktig" karakter; overigens hebben meerdere onder de stukken dat.

Men scheen ons feitelijk met een 2de maat te beginnen. Die lange dis' is duidelijk het slot, een 8ste maat. Wat daar nog achter staat is naar muzikale logica een aanhef, de aanloop der herhaling van het thema.—

Over het geheel vonden we deze menschen lang niet zoo geoutreerd vocaal zingen als die rijstblokstampsters gedaan hadden. Dat zou er vóór kunnen getuigen, dat ze op hun manier toch wel, zoo half en half, instrumentale muziek wilden nabootsen, verbeelden. Evenwel ontbraken niet de schaduwig vage, onvatbare intonaties, waar we niet wisten wat we eigenlijk hoorden. B.v. de lasch tusschen dien aanloop en het eigenlijke begin van het thema.

Inplaats van e, gis a, enz., willen we ons bij den overgang van den 1sten naar den 2den regel hardnekkig herinneren: dis, e gis, etc.. Geen van de beide lezingen is onmogelijk. — De toonsoort schijnt ons een duidelijk pélog, zonder barang.



Hier volge de „S a n ḍ o e r R è n n o n g". Dit zou werkelijk heel goed een, nogal gewoon, sléndro gamelanthema kunnen zijn. Alleen is het daarvoor weer wat erg gedecideerd volltaktig, hetgeen er toch weer iets onmadoereesch en onjavaansch aan geeft. — Men ziet, met de éérste phrase correspondeert niet de 3de maar de vierde. Of de middelste twee phrasetjes w e r k e l ij k 3-matig zijn, weten we niet. Onmogelijk ware dit in een gezongen, en niet op den gamelan gespeelde of begeleide lezing geenszins. Maar in zijn voordracht was de man, die ons achteraf de deunen ter notatie voorzong, daar, omtrent het midden, nogal ongedecideerd. Mogelijk dus ook, dat hij de twee maten boven de kruisteekens eigenlijk dubbel zoo langzaam bedoelde. We hadden geen gelegenheid, nà de notatie de nummertjes nog een keer te laten vertoonen. Want dan had het, in deze dansen al wel heel regelmatige, bewegingsrhythme den twijfel zeker opgeheven. Overigens bleek onze zanger sterk geneigd, bij de herhalingen da capo, de eerste maat weg te laten, waardoor dus ook de éérste phrase driematig werd. Dit schijnt de juistheid onzer opvatting van die middelste phrasetjes als 3-matig, wel te steunen.



Ook niet zonder knoestigheden waarover we geen zekerheid hebben kunnen erlangen, is „G o r è n g g o s o n g". Maar daarin had ons bij het aanhooren en aanzien van den dans al getroffen, dat de hoofdindeeling der muziek wat leek heen-en-weer te schuiven over het vaste dansmetrum. Sommige maten schenen ons (ten opzichte dàarvan) „te lang", andere integendeel, bijwijze van compensatie, „te kort". Aangenomen,

dat onze opvatting van het geval juist is, — wat we, gegeven de quasi rubato voordracht bij het achterafsche voorzingen, niet weten, — dan zou de totale omvang 13 maten zijn. Bij het dansen kan dit geen last geven, daar iedere variatie van danspassen of -figuren ontbreekt; elke maat is, wat dat betreft, eender. Een totale lengte van 13 maten hebben we trouwens, toevallig, al eerder aangetroffen. (Blz. 52.) — De toonschaal kan sléndro zijn. Intonatievaagheden in den aanhef. — Die twee zotte woorden, naam van het stuk, keeren maar van tijd tot tijd terug in den tekst, gelijk hieronder is aangegeven.



Tenslotte noteerden we nog een-en-ander van de „S a n ḍ o e r p a n ḍă"'. Deze scheen ons, inderdaad nogal kortbondig, te bestaan uit één telkens weerkeerend zinnetje, door ons als refrein opgevat, (R), en dat voor kenmerk een toonloos vaag wegzinken naar de diepste stemstreek had, maar overigens nogal variabel was; en dan nog een of twee andere phrasetjes, gekenteekend door andere slottonen, niet altijd een d, doch soms ook wel een diepe a, en die er tusschen werden geschoven. Dat er aldoor om-en-om zoo'n refreinzinnetje en zoo'n ander was, kunnen we niet verzekeren. Heelemaal leek er ons in de zaak niet veel orde en regel te wezen. Men zal zeggen, dat er dan bij het samenzingen nogal een verward effect kan zijn ontstaan. Zeer wel mogelijk, dat dat inderdaad ook geschiedde, en volstrekt niet altijd iedereen hetzelfde zong. Maar we herinneren ons dat niet. Wat we nog wilden opmerken: onze voorzanger bleef steevast op den laatsten toon der zinnetjes hangen, liet die meestal wel een tel of 3 duren. Vandaar die orgelpunten. Echter waren er géén daarmee correspondeerende pauzen in den dans. Vermoedelijk werd er dus al dansende wel beter dóórgezongen.



Zangteksten.

We willen, bijwijze van proefjes, enkele van de tekstjes, die we op Madoera hebben hooren zingen, doen afdrukken, en, zoo goed en kwaad als het gaat, vertalen. Voor lezers hier te lande zullen ze niets nieuws geven, want ze representeeren gewone, bekende typen. Maar de lezer elders hoeft daar zoo geen weet van te hebben.

De zangeressen en zangers hadden er nogal liefhebberij in, een andere dan hun moers taal te zingen. Net als de onze, overigens. Eén snaak, behoorend bij een Bangkalansch orchestje, wien zoo gauw geen tekst inviel, zong ons de Madoereesche telwoorden voor. De anecdote van de groote Poolsche actrice, die, te Parijs, bijwijze van dramatische declamatie van 1 tot 100 telde, zal hij niet hebben gekend. Maar, als het ons niet gezegd was, zouden we de mystificatie evenmin hebben gemerkt als dat Fransche publiek.

We beginnen dan met enkele versjes, gezongen daar te Galis bij dat sanḍoerspel.

Olar napè sè alèngker.
Mèkol landoe' ngeppè' boekoe.
Pon ta' kellar boelă nèser.
Pokol băllоe' dateng ongghoe.

Dit beduidt ongeveer: Wat voor slang kronkelt (er)? — Over den schouder draagt (hij) een patjoel, onder den arm een boek. — (Ik) kan mijn liefde niet meer dragen. — Kom klokslag acht heusch (op de afgesproken plaats).

Orèng abeddhă' djhă' aijas.
Mon ta' tao masang lalèntèn.
Orèng aghella' djhă' anijat.
Ta' tao pasangnga pèkkèr.

Wie zich blanket, mag zich niet tooien, indien ze geen lijst (van poudre-de-riz met water) kan maken (op het voorhoofd). Als men lacht moet men niet iets (ernstigs) van plan wezen. Men kan de gedachten (dan) niet bepalen.

(De bedoeling der laatste regels is waarschijnlijk: Geen twee dingen tegelijk alles op zijn tijd.)

Bij het opzeggen van een derde versje gaf de zangeres niet meer dan de eerste twee regels. Ze beweerde zich niet te kunnen herinneren wat ze eigenlijk gezongen had, zoodat we denken moeten, dat ze werkelijk improviseerde, en niet een gefixeerden tekst voordroeg.

Ondanks de onvolledigheid laten we die enkele regels toch volgen; vermoedelijk houden ze een spotternij op de barisan (een Madoereesche legerafdeeling) in.

Ka kotta nompa'a tamboer
Ngèndjhăm laddhing pangèkèran.

Hij zal naar de stad rijden op een trom — een mes leenen voor vijl gebruikt (of: een vijl leenen, die eens een mes is geweest).

De versjes die nu aan de beurt zijn, hebben duidelijk den pantoen-vorm. Het zijn alle amoureuze liedjes. Ze werden gezongen bij den tabbhoeăn lakè (zie kap. XVI) en de amoureusheid was dus zeer van pas. Maar er werd ons verteld dat de zanger van allerlei placht te zingen, zich dus niet tot minneliedjes beperkte.

Ta' tjèlo'a rèng èrodjhăk.
Ta' manisa dhălima potè.
Ta' nora'a, taḍă' sè ngadjhăk.
Maskè nangis, èdhina molè.

Niet zuur (is het) terwijl (het toch) tot roedjak is gemaakt. — Niet zoet is de witte granaatappel. — (Ze) gaat niet mee, niemand (is er) die (haar) meevraagt. — Zelfs al huilt (zij), verlaten gaat (zij) naar huis.

(Het meisje, in dit versje bedoeld, lijkt versmaad te zijn op een van de min-of-meer officiëele huwelijks-markten, en moet alleen naar huis gaan. De eerste twee regels duiden aan, dat de bedoeling goed was, maar geen effect had.)

Oedheng panḍă' djhă' rèt-pèrèt,
Èpèrèt pegăhă' kontjo'na.
Rèng ta' endă' djhă' rèt-èrèt,
Mon èjèrèt èlang rassana.

Een korte hoofddoek moet men niet „pèrèt" dragen. — Mooi gemaakt, (gaan) de punten ervan stuk. — Terwijl (zij toch) niet wil, moet men (haar) niet meesleuren. — Als (zij) wordt meegesleurd, weg haar aantrekkelijkheid.

In dit versje over het onwillige meisje, beduiden de eerste twee regels, dat men met dwang toch niets bereikt. Het „pèrèt" dragen van den hoofddoek is volgens Kiliaan: een hoofddoek zóó dragen, dat het voorhoofd door een rechte lijn wordt begrensd, terwijl de twee slippen zijwaarts afhangen of geheel ontbreken. — Dit is een bij Madoereezen voor fraai geldende dracht;

als de hoofddoek te kort is, gaat de knoop echter waarschijnlijk los.

Ka'imma kètèran notot?
Ngala' tjangkèr tèmor djhălăn.
Ka'imma pèkkèr sè maṭhok?
Masok angkèl dhoeli adjhălăn.

Waar is de tamme boschduif? — Haal een kopje Oost van den weg. — Waar (is) gedachtenovereenstemming? — In dienst gaan als soldaat, gauw vertrekken.

(Dit versje kan worden opgevat als de uiting van een man, die zijn teleurstelling in de liefde betreurt. Het eerste paar regels zal duiden op een onmogelijkheid (van overeenstemming); maar wat dat met dat kopje moet, is niet duidelijk. Misschien zit hier een wangsalan in.)

Nu mogen teksten onzer Sokalèllasche rijstblokstampsters volgen, of liever van haar voorzangster. (Zie kap. XIII.)

Deze teksten zijn wel een zonderling mengelmoes van Madoereesch met Javaansch en Maleisch, — of moeten we liever zeggen, van Javaansch en Maleisch met Madoereesche woorden doorspekt?, — en de zin is veelal zoek. Een philoloog wilde er zeer corrupte zeemansliedjes uit hooren. Die voorzangster is, naar we reeds vermeld hebben, werkelijk een zeemansvrouw, al vaart haar man dan maar op een Hollandsche boot. Het feit, dat zij de versjes opzei en niet zong, toen die door een Madoereesche hand voor ons genoteerd werden, kan mede geleid hebben tot de talrijke metrische onregelmatigheden en tot versprekingen, als b.v. dat „paboeroeng" in den eersten regel, wat taalkundig „boeroeng" moet zijn. Het „matakwari" in den vierden schijnt ons een verschrijving voor „matahari".

Wanneer we in regel 7 het Maleische kalau voor het Javaansche kalah in de plaats lezen, krijgen we een beteren zin. (We zetten dien tusschen haakjes.)

Vermoedelijk komt hier en daar ook een wangsalan in de teksten voor. Het „bhantal oboe'" is misschien een wisselterm voor faecaliën. „Djaè wono"; boschgember, moet doen denken aan het wortelstokgewas „lempoejang". En dit introduceert dan quasi het daaraan in zijn klank verwante, er op rijmende, „gojang".

Of al die verzen nu in de voorstelling dier zingende, rijstblokstampende vrouwen werkelijk een soort eenheid vormen, voor haar gevoel bij elkander hooren, dan wel die aanvoerster, naar den tekst van „Lajangan" gevraagd, op de aansporing: Is er nog meer?, heel disparate dingen aan elkaar heeft geregen, zouden we niet kunnen zeggen. Soms staan de versregels los van elkaar, soms schijnen enkele opeenvolgende een soort van pantoen te vormen.

Liwang liwoeng, kasi loewang djhă' (pa) boeroeng.
Lajang lajang, anak mati bodjo ilang.
Laé laé, anaké da' mèloh doewé.
Tinggi tinggi matakwari,
Kaliatan tanah Malaka.
Djantoeng ati djangan direboet,
Kalah reboet tanah Madoera.
Saèr barang boeroeng blibis,
Kasi makan aèrnja goebis.
Kenèk napé mé-ramé tangis?
Toewan dateng da' poenja ringgit.
Ngakan tapaj, panas taboek.
La katekan bhantal oboe'.
Sepoer tinggi tjendela katja,
Abis katja, tinggal kajoenja,
Orèng soegih terlaloe kaja,
Abis kaja, karè maloenja.
Djaè wono ati gojang timbangono.

Hetgeen vertaald oplevert:
Van radeloosheid in 't rond draaiend;
doe het verminderen; laat het niet na.
Vliegers; kind dood; man weg.

Laé laé, het kind niet..........??
De zon staat hoog
Het land Malaka (is) in zicht.
Om een geliefde moet je niet vechten;
Het land Madoera is de verliezende partij. (Als je (er toch om) vecht, (doe het in) het land Madoera.)
Gedicht van rondtrekkende zangers; de wilde eendvogel;
Geef (hem) te eten aftreksel van kool.
Waardoor (eerst) heel vroolijk (en dan) huilen?
Mijnheer komt; (hij) heeft geen rijksdaalders.
Het eten van gegiste cassave (geeft een) heete buik.
La! reeds (is) verkregen (een) kussen van haar.
De hooge spoortrein (heeft) glazen ramen;
(Is) 't glas op, rest het houtwerk ervan.
Een rijk mensch, al te rijk;
(Is) de rijkdom op, rest verlegenheid.
Boschgember; (mijn) hart wankelt; denk eraan.

Vocale restanten.

Den zanger, een dilettant vermoedelijk, bij zoo'n populair orchestje hebben we ergens ,,sè ngèdjhoeng'' genoemd. Iemand die zingt voor z'n (of voor háár) ambacht, (meestal zal het wel een zangeres zijn), betitelen de woordenboeken met: ,,t o k a n g k è d j h o e n g'' of ,, p a n g è d j h o e n g a n''.

,,K è d j h o e n g'' zelf omschrijven P. en H. als ,,aria, liedje, inlandsche melodie bij het zingen, deuntje, gezang, rijm, gedicht, zangwijze, tembangwijze''. Men ziet dus, dat het woord net zoo liefelijk veelzinnig is als menige term, die aan onze Westersche muziek te pas komt, en waar we toch geen bizonderen last van hebben, omdat we op ieder oogenblik altijd wel weten, wat we ermee meenen.

Volgens K. is het bedoelde woord (in sommige gevallen?) synoniem met ,,p a n t o n'' (S. P.) of ,,p a n t o e n'' (P. B.). P. en H. geven voor dit laatste: ,,gezang, deun, gedicht''. — Van die rijmpjes, welke we bij dat ,,sanḍoer'' in het Bhoendhersche hoorden zingen, zei men ons, dat ze ,,panton'' of ,,parèkkan'' heetten. (Zie eerder. — Kang. voor ,,parèkkan'' moet ,,djhămbhălăn'' zijn).

,,S è n ḍ è r'' (S. P.) of ,,s o n ḍ è r'' (B.) beduidt: het zinspelen op zijn liefde voor een vrouw door zingen. (Vgl. Mal. ,,sindir''.) — ,,S e n ḍ i l'' kan minnelied beduiden.

,,T j a n g k r i m a n'' zou zijn: raadsel, liedje met zinspelingen; we nemen, op grond van dat woord liedje, aan, dat een tjangkriman wel wordt gezongen.

,,R e p p è'', ,,r e p p è-r e p p è'', ,,r e p p è n'' of ,,r a r e p p è n'' moet beteekenen: zang, liedje.

,,L o n g è t'': een uit het hoofd gezongen deuntje.

,,G h o e g h o e r i d h ă n'': liedje dat uit het hoofd wordt gezongen (Kiliaan); (P. en H. schrijven ,,goerit'', ,,găgoerittan''). Ook ,,b h ă n g-t e m b h ă n g a n'' wordt voor: uit het hoofd zingen gebruikt; maar dan toch vermoedelijk primair, wanneer dat in ,,tembhăng'', de assonneerende strophen van het kunstgedicht, en niet in de populairdere meer rijmende coupletjes geschiedt.

,,(A) r e n g r e n g'' is: zacht zingen, neuriën.

,,P e l l a s'' is: klagende zingen; ,,mellassaghi'': iemand zingende beklagen, om iemand klaagliederen zingen. Dit geschiedt, of geschiedde, bij sterfgevallen, deels door familie, deels door betaalde klaagvrouwen. (Inlichting van een Madoereesche dame te Băndăwăsă, uit het Soemenepsche). Het moet een zeer bizonderen indruk gemaakt hebben, en gebeurde, als we het goed begrepen hebben, deels parlando, deels werkelijk zingende. Te hooren krijgen konden we het niet. ,,— S e r r o''

is gekerm, „ro-serroan": weeklage. — „Ṭèṭèl" (nèṭèl) is: klagende uitroepen, (eigenlijk: aldoor kraaien). „Dărăng" kan beteekenen: hard huilen, (eigenlijke beteekenis: brullen van dieren). — „Tangès": gekerm, geschrei. — „Bhroeè": gillen. — „Djherrit": schreeuwen.—„Wèrgoewèran" bootst kindergeschrei na.

Volgens Kiliaan is „kempoeng" (B. P.) of „ghempong" (S.) het zingen van een liedje onder het werk. Werkliedjes schijnen er bij de Madoereezen veel in gebruik te zijn. We gaven dat al op van de varenslui, maar er moeten er verder b.v. ook bij het planten en oogsten voorkomen. Maar het was ons niet geheel duidelijk, of onze zegsvrouw eigenlijk op onder het akkerwerk, of op gedurende de rustpoozen gezongen deuntjes doelde. —

— „Tjerrèng" is krijten, klagelijk schreeuwen.

„Tjokèr" is het gekraai van den boschhaan, maar ook, figuurlijk, het gezang van een dansmeisje. Men neme, gedachtig aan de pauwen- of ganzenstemmen der oude vorsten en vorstinnen, niet te lichtvaardig aan, dat dit misprijzend is bedoeld. Trouwens, de boschhaan wordt, meenen we, niet alleen wegens zijn fraaie gevederte, doch ook om zijn eigenaardig gekraai in kooien gehouden.

Zie echter nog, hierachter, „perrè".

Het zingen van den ḍalang (ḍhălăng) heet „senḍhoen" of „senḍhoel", (te vergelijken Jav. „senḍon"; dus zijn gezongen introducties?).

Een ander vakman is de „tokang matja", die bij feestelijke gelegenheden de geliefde verhalen van Damar Woelan, of van Joesoep, of van Moersada e.d. voordraagt, d.w.z. ze meer zangerig reciteert, dan zingt. („Bătja" is: lezen. Zie over het karakter van dit tembhănglezen eerder in dit hoofdstuk, en voorts, over de occasies waarbij dat „mamatja" geschiedt, ons eerste kapittel, blz. 5.) De tjarètana Joesoep, van den kuischen en schóónen Jozef, schijnt vooral bij het (móói makende?) tandenvijlen te passen (P. en H.).

„Aghoer", gezegd van een zangstem, moet beduiden: móói en zwààr. — „Găjă", van een zangstem: aangenaam. — „Njolèng" beteekent niet alleen: op de solèng spelen, doch ook met betrekking tot een zangstem: aangenaam klinken. — „Njarèng", ook „ranjèng" of lanjèng", (dit laatste Bangkalansch): helder klinkend van een stem. — „Lanjo", indien van een stem gezegd: aangenaam. — „Rongon" van een stem, die aangenaam klinkt bij het reciet.— „(Ng)ontas", (vgl. Jav. „loentas", „oentas", „ontas") is: met luider stem, ver reikend. — „Lanḍăi": ver hoorbaar, lang gerekt.—„Seroe" (vgl. serro?) is: hard, van een stem — „Tarèk" kan o.a. beduiden: hard van een geluid; „narèk sowara": de stem verheffen. „Ngellèk sowara" beduidt hetzelfde; lèk-kellèghăn": hoog en luid zingen. — „(Em) bhătek" zijn stem luid doen klinken. — „Padjoeng ghoenong", letterlijk misschien: met een pajoeng als een berg (!), zou volgens Kiliaan gezegd worden van iemand, die met luider stem zingt. — (P. & H. hebben nog „songsong goedjoe": „een soort van — dus niet een bepààlde? — tembang".)

„Tjenṭang-tjenṭèng" beteekent: met een fijne schelle stem spreken. — „Perrè": leelijk piepend van een stem. Maar het moet ook een kleine vogel zijn; welks stem dus radicaal gedisqualificeerd wordt. Kiliaan noemt het diertje een soort rijstvogel. Zoo wordt men hier herinnerd aan het feit, dat bij de Javanen kleine, hooge sarons naar schelkelige vogelsoorten genoemd worden. — „Pentjar" is: zich verspreiden, o.a. ook van een onaangename stem bij het zingen. — „Pettjat", „perrat" schor, van de stem.

,,(A) s o r a k'' is: uitroepen, schreeuwen, juichen, jubelen. (Jav. soeraq.) — ,,È r a'', ,,è r a' '', ,,è r r a p''; ,,orak'' (Kang.): luid roepen. — ,,A l o k'': geroep, geschreeuw. — ,,S e n g g a' '', ,,s e n g g a k'': luide roepen.—,,S e n g n g è r'': het geschreeuw van een kind (of een hert).—,,K a r a t a k'': zeer luid spreken, (eigenlijk: gekraak).—,,(A) g a r o e w e n g'': galmen van een stem. —

—De termen ,,p o p o (h)'' of ,,p o e'', ook ,,p r e s'' (Jav.: poepoeh) d.i.: dichtmaat of zangwijs, en ,,l a g h o e (h)'': wijs, melodie, meenen we nog niet vermeld te hebben. — Ook ,,l a n g o' '' is volgens P. & H.: wijze van zingen, melodie. (Het moet toch niet soms ,,langon'' of ,,langen'' zijn, een al ouder Javaansch woord voor: genoegen, voorkomend in namen van gendings e.d.?) — ,,T j e n g k o k'' zijn plaatselijke verscheidenheden of willekeurige variaties op een tembhăngwijze.

,,(Ng) o t j o l'' beduidt letterlijk: loslaten, afvuren, afsteken. Vandaar ,,ngotjol slangèt'' (etc): de zangwijze Slangèt doen hooren. Verdere tembhăngwijzen, in de woordenboeken vermeld en die dus wel tot de bij de Madoereezen het meest bekende zullen behooren, zijn: Sènom, Ghămboe, Asmara, Artate, Goerisah, Mèdjil, Dhoerma(h), Potjong (of Poetjoeng). — Salaton is niet een tembhăng- doch een kèdjoeng-wijs. —

,,N g a s m a r a n n a g h i'' is volgens Kiliaan: ,,op een andere zangwijs, bijv. ,,sènom'', de zangwijs ,,kasmaran'' toepassen en zoo naar deze zangwijs reciteeren''. — Moeten daartoe de beide tembangs soms dezelfde aantallen lettergrepen per regel (en dezelfde regeleindklanken?) hebben? —

Een alos tingghi (krâmâ inggil) woord voor ,,nembhăng'', tembhăng reciteeren, is: ,,m a o s''. — ,,(N) a s i d'' beduidt het reciteeren van een Arabisch geschrift. (Men deed dat, zoo scheen het ons, op Madoera, globaal genomen, fraaier dan meestal door de Javanen geschiedt.) — ,,P a r k o d j h o e'' verklaart Kiliaan met: ,,(wijze van) reciteeren''. —

— Hoe kunnen P. & H. ,,koenir pita gambir sawit'' omschrijven als ,,Jav. uitdrukking voor liedjes of deuntjes''?

Dat we al deze muzikale of accoustische uitdrukkingen bijeen hebben gezocht, geschiedde ten deele om tot contrôle ervan te prikkelen.

We zijn aan de woordenboeken onnoemelijk veel dank schuldig, maar niet alles erin kan juist zijn.

XXIII. Kinderliedjes.

1. Tjoeng-atjoeng.

Voor dit spelletje hebben we een bizonder zwak, omdat we het wijsje zoo aardig vinden.

Maar ook in de speelgebaren, i.c. de handgrepen der kinderen hadden we pleizier. Ze deden n.l. aan een klassiek Hollandsch kinderspelletje denken. Aan ,,Torentje torentje bussekruit''.

Dergelijke handenspelletjes schijnen vèr verbreid.

De Javanen hebben er een vorm van onder den naam ,,Antjoeng''. De handen klimmen daarbij alshetware boven elkander uit. (Reboet antjoeng schijnt te beduiden: om het best klimmen.) — We kennen nog twee andere Javaansche handenspelletjes: ,,Ri-oeri'' en ,,Enţoengţoeng bolong''.

In het Soendaland observeerden we er een, dat door twéé kinderen werd gespeeld, en ook die klimbeweging vertoonde.—H. von Dewall (T. B. G. XLIII, 186) beschrijft een Bataviaansch vuistspel, dat op het láátste der hooger bedoelde Javaansche lijkt.

Aan den Madoereeschen vorm kunnen méér kinderen deel nemen. Het kind A. steekt de duim van zijn eene, zeg linker, hand op. — B. omvat die duim met de vier vingers van z i j n

linker hand, welker duim hij weer laat omhoog steken. — Deze wordt op zijn beurt omklemd door A. 's rechterhand. — Daarboven komt B. 's rechter. — De opgestoken duim dààrvan wordt vervolgens omgrepen door de linkerhand van een derde kind, C. — Daarna grijpt de linkerhand van een vierde, D. in. — En zoo voort.

Als het wijsje één maal gezongen is, wordt de onderste hand weggetrokken. Na den volgenden keer de twééde hand. En zoo verder.

Het tempo van het zingen versnelt aldoor.

Zijn alle handen los, dan grijpt ineens ieder kind zichzelf met de rechter hand in den nek, terwijl het de linker, als vuist, boven op zijn hoofd legt, en doet tegelijk het geluid van een geweerschot na. — Daarmee is het spelletje afgeloopen.

Het melodietje is halvetoonloos viertonig, en we zien niet in, wat ons letten kan, er 4 sléndrotonen uit te hooren. Maar als we er de vier tonen in willen vinden van het onvolprezen, Hollandsche, echt oude kinderversje: ,,Palm, palm paschen'', wie let ons dàn?

Toch zijn we geneigd het Madoereesche deuntje hooger te stellen; om zijn wonder geestige rhythmiek.

Die komt 'm van de syncope der eerste maat in ieder der door ons met bogen geteekende kleine tweemaatszinnetjes. We hebben sterk de gewaarwording, dat die zijn uitgelokt door de natuurlijke spreekaccenten van het tekstje, (terwijl zulke klemtonen toch in de (meeste?) talen hier niet veel kracht plegen te hebben, en in vers en muziek grandioos te worden genegeerd). De kleine phrase onder den gestippelden haak blijkt niet geheel aan de andere drie gelijkwaardig. Zijn tweede maat immers is identiek met de gewóne maten, vóór dat phrasetje. Bij de andere drie analoge zinnetjes echter herhaalt de tweede maat den topnoot van de eerste, maar nu niet meer in syncopische positie. Stèrker wordt die nieuwe vorm daar wèl van, van dien dubbelen top, één keer met het syncopische, en één keer met het natuurlijke accent.

Curieus is ook die kleine ,,auftakt'', van één achtste lang, voor aan het tweede en het derde der bedoelde phrasetjes. (Aan de middelste twee dus.) Ze haken den tekst werkelijk op een allerdolste manier in elkander. — Het derde van de vier zinnetjes is overtallig, een tusschengeschoven herhaling, uitgelokt door de klinkerwijziging van dat rare woord. Daardoor is het heele wijsje ook 18 maten lang en niet 16. Eenigszins als instinctieve compensatie, hebben de laatste vier maten niet de capriool, het bokkige syncopische stijgeren, dat met die vorige eigenaardige escapades correspondeeren zou. Het gladde melodische verloop is door de tegenstelling een winst.



De tekst. Ja,...... de tekst! — De philologen zullen het er onderling, denken we zoo, aandoenlijk over eens zijn, dat men zulke teksten niet vertaalt. (En vooral niet uit een taal, waar men maar een schijntje van afweet.) En ze hebben gelijk, de philologen. Met het bovenstaande tekstje plus de varianten, die we er van bezitten, voor

abacadabra te verklaren, doet men niemand onrecht.

Inderdaad. Maar we schrijven hier niet voor philologen, doch voor musici of voor muziekliefhebbers. En dat maakt de zaak toch wel wat anders. Immers de eene onzin is de andere onzin niet. De gestudeerde vakman, aan zoo 'n tekstje gesnufd hebbende, ruikt al gauw, wàt voor onzin het zoo ongeveer is. Maar de musicus, bloedige leek in de talen van dit land, kan niet op zijn neus afgaan. Is hij even oploopend als wijzelf, dan maakt hij zich bij de autoritaire en kale bewering, dat zoo'n tekstje n i e t s beduidt, nog boos ook. Te deksel, — nogal geen verschil of er gesproken wordt van een gouden fluit met knoopen, of maar van vette kane(n) kip!

En dus........!

,,Atjoeng'' (Jav.?) schijnt te kunnen beduiden: verticaal uitgestrekt, of uitgestoken. De opgave: horizontaal, in het J.N.H.W.B., moet minder juist zijn. Het kan hier doelen op die duim, of dien heelen vuistentoren. Een ander Madoerees schreef er ,,apoeng'' voor in de plaats. (Waar we niet mee opschieten.) Andere lezingen hebben ,,koentjoeng'' (Jav.?; kuif?), maar dat helpt ook niet veel.

Er staat letterlijk ongeveer:

Tjoeng-atjoeng, weverspoel. — Valstrik (van) touw. — Beneden (de) atjoeng atjoeng. — Alla, sniksnik (een asmathisch geluid). — Alla, snok-snok (idem, maar zwaarder, erger).— Moeder Antèn, Moeder Antèn — (Zal) een wajang laten komen — (Die) wajang, kètà' kèdhoeng (tromgeluiden?) — Wegtrekken de onderste.—

Een andere lezing luidt:

,,Tjong-kontjong kontjè
Kontjèna lo-oloan
Sabhănjon sakètèng
Na'-ana' markong-markong
Băbă'anna kapong-kapong
Ngèk-serngèghăn, roet-soeroedhăn
Pangantan tao abădjăng
Abădjănga kèta'-kèdhèng
Ngoendhoerăghi djhăng băbă'ăn.''

Dus zoo ongeveer: De punt van den sleutel — De sleutel van vroeger — Wat water, een halve duit — De kinderen hurken — Onder den kapongboom — Hijgend ademhalen,......? — De bruigom kan wajangspelen — Die wajang, beweging, geslinger (?) — Wegtrekken de onderste.

Een verwante aanhef heeft het volgende:

,,Tjoeng tja' entjoeng
Monjè apa? — monjè egghoeng
Goeng patè
Nompa' djhărăn
Laboe molè.''

Tjoeng tja' entjoeng. — Wat voor geluid? — Het geluid van een gong. — Een gong, dood. — Paard rijden. — Tuimelen, naar huis!

2. Roro Beddoro.

Negen, of meer, kinderen, maar het kunnen er ook wel zes wezen, staan op een rij los naast elkaar. Eén staat er tegenover hen. — Op de éérste en op de lààtste syllabe van den refreinregel, (die wordt herhaald), geven in elk groepje van 3 kinders de twee buitenste het middelste een zijdelingschen duw met een heup. Dat veroorzaakt een tamelijk zeeïge golving in het rijtje.

Een vrouwelijk dwergje dicteerde ons wijs en woorden op een avond in de Bangkalansche kawedanan.

We begrepen niet gauw genoeg haar uitleg, hoe dat ging met dien heupduw; dus werd de slaperige politiewacht gemobiliseerd en in het gelid gezet. Maar toen ze daarmee demonstreerde, wat het met dat douwen moest, kwam er uit het donker, voor op den weg, een kletterend gelach van de onzichtbare toeschouwers.

De, weer pittig kruidige, wijs heeft 5 tonen, en mag als een volledig sléndro worden beschouwd. Eén van de

vijf, de e'', met groote spaarzaamheid gebruikt, levert alleen den, dubbelen, top (in maat 7 en maat 8). De rhythmische pikantheid komt van het volmatige beginnen der belangrijkste phrasen. (D.w.z. phrase No. 1, No. 3, No. 4, en het refrein, dat feitelijk No. 7 en No. 8 is.) En voorts van de variabele lengte der ,,Auftakte'' bij de andere zinnetjes. — Het verschil, die syncopische variant waardoor de 4de phrase sterker is dan de 3de, hoort men bij het lezen der melodie vanzelf. De zes syllaben van den refreinregel worden zoo hard mogelijk geaccentueerd, a.h.w. gestooten, gehamerd. Alle medeklinkers erin worden zoo dreunend en rollend gemaakt als maar kan.



Enkele Madoereesche heeren, die ons van advies dienden bij de vertaling der kinderliedtekstjes, waren van oordeel, dat het onderhavige niet als Madoereesch doch als Javaansch moet worden begrepen, en dan alleen in het begin erg corrupt is.

Ze rieden ons daar te lezen: ,,Rårå Bådrå bendarané montang manting, Kemboel kéné, brosot kéné.''

De vertaling zou dan ongeveer worden: ,,Vrouwe (Soem)bådrå, haar heer is rusteloos, zoo is hij er, zoo is hij weg. Het kind wenkt mij naderbij .Ik kom en stoot de lip met den elleboog. Ḍongkèkè......'' (enz.).

De praktijk, in het liedje zelf aangeduid, lijkt aanzienlijk minder zachtzinnig, dan wat we feitelijk te observeeren kregen: Men kan zich met een elleboog beter tegen een heup dan voor den mond laten stooten. — De persoon in den aanhef van het tekstje genoemd, ware dus een naamgenoote van een der beroemdste vrouwen van Ardjoenå. Hoewel, Ardjoenå zèlf kenmerkte zich in zijn contakt met de vrouwenwereld inderdaad door vrij wat rusteloosheid.

Nog een andere tekst wordt op hetzelfde wijsje gezongen, en daar hoort weer een echt spelletje bij. Twee kinderen zitten op den grond, voeten rechtop, voetzolen van den een tegen die van den ander. Aan weerszijden dier twee paar voeten staat een (3de en 4de) kind rechtovereind. Die beide kinders zien elkaar dus aan. De totale configuratie is om zoo te zeggen kruisvormig. De twee staanden geven aan ieder van de zittenden een hand. Bij het refrein trekken ze de twee zittenden op, tot die nog slechts met de hielen op den grond steunen, en beginnen daarna in 't rond te loopen. Het heele stelsel lijkt een malle molen.

We zouden beter begrijpen, wanneer daarbij van garen winden gesproken werd, dan van weverspoelen.

Zie hier het tekstje:

(1) Wi'-loewi' pènang
Pènang potong pèkolan.
Lo'-alo' ta' negghoe' sempal. (Bis.)
(2) Dan panḍan sarèboe
Sarèboe panḍan lèrèngan.
Lo'-alo' ta' anḍi' sempal. (Ter.)

Dus dat wordt zoo ongeveer:......? pinang — Gebroken pinangstam (als) draagstok — Geschreeuw, niet aanraken; kapot! — Panḍanstammen 1000, — 1000 panḍanstammen (als) weefspoelen. — Geschreeuw, heb ik niet; gebroken!

3. Ṭang Kolènṭang.

Dit liedje is eigenlijk geen spelletje. De kinderen houden elkander bij de hand en vormen zoo een, tamelijk dichten, kring, (de onderlinge ruimten zijn dus maar klein). Zóó zingen ze samen het deuntje. De tekst, gelijk we dien onder de melodie schrijven, is vermoedelijk zeer corrupt. De woorden hoeven in dit geval niet primair zinloos te zijn, maar worden vermoedelijk door de kinderen, en ook door Ma-dhălima, het dwergje dat ze ons voorzong, in hun strekking niet meer begrepen.

Zit er in dit liedje misschien iets, dat verband houdt met verbodsbepalingen, pantangs?

Het tekstje verloopt ongeveer alsvolgt: Tang kolènṭang, de kolènṭang zal aardappels voortbrengen. — (Iets onmogelijks!) —...... een vrouw slaat de benḍé. (Iets ongebruikelijks?) —......? — Geen pinang pruimen, geen deuntjes zingen — Verboden (?) de bijl (?) ....? — Geen geroosterd vleesch, rijst-in-het-blad, — Penḍhăngvisch, peulensoep, — Roode spaansche-peper, sambhăl peḍḍis!

Als eerste woord van den tweeden regel gaf een ander niet ,,sa'' maar ta'. — In een volgenden regel wilde een Madoerees ,,baroe tempo'': net tijd (Mal.) verstaan. — Het eerste woord van een der laatste versregels zou niet Pa' zijn maar weer Ta'. Sommige woorden schijnen niet Madoereesch doch Javaansch verstaan te moeten worden. Misschien hebben we ook enkele woorden Madoereescher geschreven dan ze gezegd werden.

De laatste lettergreep van den tekst werd niet gezongen, maar op een heel hoogen toon, quasi sissende gesproken. We hadden in dat slotwoord dus liever een aequivalent van het Javaansche peḍes gevonden, zoodat dat gekke spreek-effect de schèrpte, héétheid van die sambel uitdrukte, dan van het Javaansche petis. Toch zal het wel het laatste zijn. Maar het is waar, zoo'n dikke vischsaus kàn zelf erg scherp wezen. De geestigheid van dien slotval, — of vàllen is het juist heelemaal niet, de lijn verdampt daar, vliegt weg, — wordt gereleveerd door het melodisch stereotypeeren in de opsomming die er aan voorafgaat. Drie maal achtereen staat er datzelfde maatmotief van 4 noten (het had even goed tien maal kunnen weerkomen), de vierde keer begint wéér net zoo, is drie noten lang normaal, om dan op den lààtsten onverhoeds weg te schieten. (Trouwens was het bedoelde motief al éénmaal eerder dan in dat serietje voorgekomen. En wel op het allereerste verbod. Zie de vierkante bogen.)

We hebben, meenen we, nog niet aangeteekend, dat de wijs heel goed als (compleet, 5tonig) sléndro kan worden opgevat. De zeer levendige frischheid der metriek van dit deuntje zal de Lezer, naar we vertrouwen, al lang hebben opgemerkt en gewaardeerd. Die eene ingekorte maat (de vierde) heeft iets heel opwekkends. Maar werkelijk het aardigste zijn de momen-

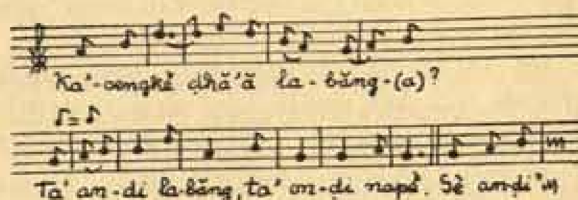
ten van die refreinachtige en herhaalde woorden, en de onregelmatige maatvorming daar. We gelooven, dat het voor dit geval juister is daar een 3-kwarts- en een 5-kwartsmaat aan te nemen, die samen, synthetisch, twee 4-kwartsmaten vervangen, dan met enjambementen te werken. Het effect is een lenig veerend en energisch zweven. De tweede keer, waar die 3-kwartsmaten alshetware worden uitgeteld, is nòg aardiger dan de eerste. (Een van de noten daar, overtallig, kreeg, als we het wel hebben, een stomme e als tekst).

Vergelijk met den aanhef van dit tekstje het ,,ṭangṭang kelinṭang'' van een Ni-Soendringversje bij Hazeu (blz. 54 der later te noemen verhandeling over ,,Nini Ṭowong''.)

4. Ka'-oengkè'.

Met dit liedje hebben we het tamelijk erg te kwaad gehad. En we vertrouwen het nog niet. Dat wil zeggen zijn melodie. Want de tekst lijkt waarlijk authentiek en antiek genoeg. Juist die combinatie: een goede, interessante tekst, en een suspecte wijs, heeft zoo iets wonderlijks. Weliswaar klinkt de melodie pentatonisch sléndroachtig. Maar dat is zeker geen reden genoeg om haar zonder nadere bedenkingen te aanvaarden. De maat, die gewone 3/8-ste maat, met alleen wat momenten, dat ze tot 2/8 is ingekort, één achtste kwijt raakt, blijft er een onoverkomelijk bezwaar tegen, aan te nemen, dat dit wijsje hier in dit land is geboren. De woorden passen ook slecht op de wijs. We zien dus niet veel andere mogelijkheden, dan dat het deuntje een oudere, echtere melodie heeft verdrongen. Maar dat is nog gek genoeg.

Onder den invloed van op school geleerde liedjes, is ongetwijfeld hier-en-daar een Westersche infectie doorgesiepeld naar het, overigens zoo echt inheemsche, kinderlied. We hebben daar indertijd vrij uitvoerig over geschreven in ons Praeadvies aangaande ,,De ontwikkelingsmogelijkheden van de muziek op Java'', (,,Dj.'' I, Praeadv. 2, zie blz. 51, 52), en wel naar aanleiding van een artikel ,,Javaansche kinderspelen met zang'' in ,,Mededeel. Ned. Zend. Gen.'' XLII, 1898. Voor een gratuïte bewering, dat bepaalde liedjes niet ontleend, doch hier zelfstandig ontstaan zouden zijn, ga men nooit uit den weg.



Het spelletje bleek een wisselzang te zijn. De eene van de twee dialogiseerende personen wordt voorgesteld door een kind, gevangen in den gesloten kring der overige, elkander stijf bij de handen houdende kinders. De andere, antwoordende, persoon door het koor dier kinderen. Dat solozingende eene probeert den kring te breken, ergens twee handen los te wringen.

Zie hier het tekstje:

A. Ka'-oengkè dă'ă labăng?
B. Ta' anḍi' labăng, ta' anḍi napè!
A. Sè anḍi'ă napè bhăi?
B. Kantjèng bessè sorok salaka!
A. Salaka ḍoe mara apè?
B. Mara bhelling kaodjhănan!
A. Anèko ḍoe-aḍoe sèra?
B. Njamana dhăghing Mantèn!
A. Lă-bilă èpalakènna?
B. Bhă' ghălăgghoe', bhă' ḍoemalem!
A. Băddhoenga lèntjak ḍădjăna!
B. Djhădjhăl băddhoeng mon èkennènga!

Mogelijk bevat dit versje een toespeling op het oude roof- of inbraak-

huwelijk. De vermelding aan het eind van den bijl, kan er op duiden, dat hij de deur zal gaan inslaan. Overigens vermoeden we zoo, dat die heele historie van sloten, sleutels en inbraak wel niet zonder twééden zin zal zijn. Wij moesten er tenminste levendig bijdenken aan zekere ballade van Löwe, — op een tekst van Uhland, meenen we, — waarover we in onze jeugd altijd zoo blozen moesten, als ze op een concert gezongen werd. Het verhaal betrof óók een jong huwelijk en de laatste woorden waren: ,,Heutnacht wird ein Schloszlein gefährdet sein!'' —

Of de spelende kinderen nog goed weten, dat het liedje met een huwelijk heeft te maken? Uit regel 9 en 10 zou men zeggen: Allicht wel. Maar dat ,,Mantèn'' in den 8sten is een emandatie. Feitelijk had men ,,Mènten'' voor ons opgeschreven als naam. — Wat het eerste woord precies beteekent, weten we niet. Waarschijnlijk houdt het verband met woorden als het Javaansche ,,oekih'', krachtig aandringen.

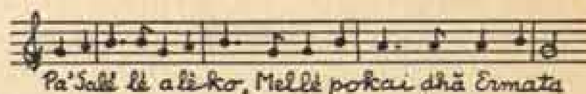
Een benaderende vertaling volge hier:...... Zou er geen deur zijn? — Er is geen deur, er is niets! — Wat is er dan? — Een ijzeren slot met een zilveren sleutel! — Dat zilver, zeg, watvoor? — Wel (— verachtelijk! —) als een natgeregende potscherf! — Och, wie is daar? — Haar kindernaam is Mantèn (Bruid)! — Wanneer trouwt ze? — Misschien morgen, misschien overmorgen! — De bijl ligt aan den noordkant, op den rustbank! — Eilieve, hak indien mogelijk!

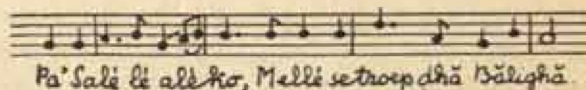
5. Pa' Salè.

Dit spelletje hadden we eigenlijk al eerder moeten behandelen. Want we hebben deze kinderspelen overigens min-of-meer gerangschikt naar den toonschaal: Éérst onvolledig sléndro; toen volledig; en daarna de rest. D.w.z., al de Sampangsche bewaren we tot we met die uit Bangkalan klaar zijn.

Nu is het onderhavige deuntje 3-of 4-tonig, en sléndroachtig, maar musicaal niet machtig interessant. Daarom hebben we het vermoedelijk zoo 'n beetje vergeten. Het doet ons in zijn constructie, met een refreinregel, die door wat anders afgewisseld wordt, aan die eene sandoer denken. (Zie in het vorige hoofdstuk ,,S. panda' ''.) Evenals daarbij, was ook in dit kinderdeuntje die refreinphrase nogal veranderlijk. Tenminste bij het voorzingen ervan als dicté. En ook, wat er tegenover werd gesteld, bleek tamelijk onvast.

We schrijven dus vrij willekeurig enkele vormen, die we gehoord hebben, op.







We zullen de stropen, die niet onder de muziek staan, nu eerst laten volgen, (maar daarbij dien eeuwig herhaalden regel weglaten).

4. La ètotop labăng soearghă. — 5. Djhoeko' adjăm neng satjèṭè. — 6. Satjèṭèna ghăngan nangka. — 7. Sembhădhăng la lo' sottjè. — 8. Tjèsottjèan maèn mata. — 9. Njor podjoe tjĕngkèr manès. — 10. Njang-manjangnga pènang ngodă. — 11. La ngladjoet sambi nangès. — 13. Mannjamana rèng ghi' ngodă.

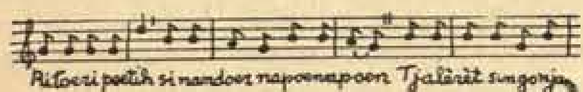
Vertaald kan dit alles zoo ongeveer het volgende opleveren: 1. Pa' Salè, hé hé daar; hij koopt 'n kruidigen drank te Èrmata. 2. Pa' Salè (enz.); hij koopt stroop te Ballighă. 3.... Het hellevuur staat al open. 4. De poorten van het paradijs zijn reeds gesloten. 5. Kippevleesch slechts een

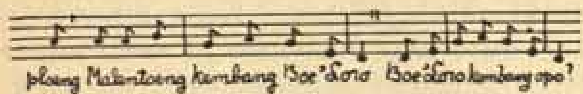
aarden pannetje vol. 6. Nangkasoep in het andere aarden potje. 7. Het bidden is niet meer rein. 8. Rein is men alleen nog (als het blijft) bij oogenspel. Een klein soort klapper, zoete jonge vruchten. 9. Reeds achterovergebogen al huilende. 10. Prettig gevoel nog jong mensch. —

— Van blozen gesproken......! Maar dat de Lezer óók begrepen had, dat dit een verleidingsversje is, vol met allerlei sexueele toespelingen, beelden, dàt valt ons eigenlijk niet mee.

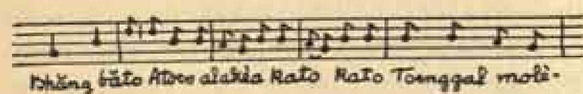
Als spelletje is het onschuldig en zelfs vrij onnoozel: De kinderen staan hand aan hand in een kring en roepen allemaal samen het refrein. Telkens terwijl de aanvoerder in het midden staand een regel van den overigen tekst alléén zingt, raakt die kring aan het draaien. Dus: afwisselend: koorrefrein stilstaande, en solozang onder gedraai.

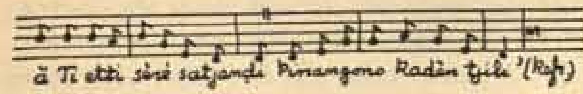
6. Ri-toeri poetih.











Een aardig liedje, wijsje, met ook wel aardige dingen in de woorden, maar waarvan het tekstje toch wel vreeselijk verloopen, verwilderd is en onverstaanbaar geworden. Gelijk vooral ook wel blijkt uit de ordelooze varianten. Met name van de eerste regels. Er wordt gesproken over de witte toeri, de bekende papilionacae met de eetbare bloemen, en mogelijk over nog een of twee andere boomen of bloemen: den njamplong, en den (n)apoen-(n)apoen, als het tenminste juist blijkt, wat een Madoerees ons zei, dat dit laatste ook de naam is van een plant en als ,,njamploeng'' niet beduidt: plonsen. Of ,,singå'' hier inderdaad een leeuw bedoelt, zal wel niet worden opgehelderd. ,,Tj(a)lèrèt'', dat weerlicht e.d. beduidt, maar ook, met of zonder de toevoeging ,,gombèl'', het vliegend draakje, vonden we aannemelijker dan de varianten ,,tjalirit'', ,,tjaliri'', ,,saliri''. In den eersten regel schijnt inderdaad van poten sprake. Maar de variant ,,tinandoer kebon agoeng'': ,,er wordt een groote tuin geplant'', leek ons temidden der verwarringen te mooi om waar te zijn; eigenlijk houden we dit voor een verklarende verbetering. (Andere varianten: ,,sitandoer djepoenapoen''? —,,sètandoen apoen-apoen''.)

Met den derden regel wordt de zaak beter: ,,De bloem(knop) Boe'Loro (Mbok Lårå) zwelt (sterk). — Wat voor bloem Boe' Loro?'' — Vervolgens, na het gesproken antwoord, begint het refrein met gamelangeluiden: ,,Nang nong nangkli' ''. (Enkele lezingen hebben nog een extra regel ,,kaḍhinglang ḍhingkli' ''.)

Aan het slot van het refrein is de duidelijkheid weer zoek. Bij het eerste woord mag men vanwege het er op volgende mata, oog, wellicht aan het Madoereesche ,,mantjellak'', staren, wijde oogen opzetten, denken, maar mogelijk ook aan het Javaansche ,,mantjelèq'', of eer aan het Maleische ,,mentjelèk'', dat inderdaad van oogen gezegd wordt, en niet, als de meeste Javaansche afleidingen en toepassingen van ,,tjelèq'', scurriele inperkingen, specialisaties van beteekenis heeft ondergaan.

Waarmee we geenszins bedoelen te zeggen, dat in Madoereesche kinder-

liedjes niet, (evengoed als in de Javaansche), scurriliteiten kunnen voorkomen. Rekent u maar secuur van wel. Van dezen slotregel noteerden we n.l. nog een volkomen onoorbaren variant: ,,pokèna patè' lèlès''. Waar vooral ook tegen is, dat dat slotwoord (Jav.: veinzend, vleiend), niet rijmt op den vorigen regel. En die dus wel een secundair geïntroduceerde onfatsoenlijkheid kan zijn. Overigens versterkt het noemen van dat lichaamsdeel van een (wijfjes)hond het vermoeden, dat in de gewone lezing met het slotwoord werkelijk eenvoudig ,,patè' '', hond bedoeld is, althans daaruit verstaan wordt, en er dus over het opzetten van hondenoogen wordt gesproken. We hoorden echter de veronderstelling opperen, dat dit laatste woord eigenlijk een, hypothetisch, Madoereesch ,,peṭi' '' of ,,peṭèk'' zou zijn, naast Javaansch ,,pleṭèq'' of ,,pleṭiq''. Daar dit zoo ongeveer dezelfde grondbeteekenis heeft als ,,tjelèq'', zou er dus opnieuw van opengaan, aan het licht komen, gesproken worden. Dat er dus, hondachtig of niet, oogen geopend worden in den bedoelden regel, lijkt tamelijk zeker. Hetgeen wellicht van belang is voor de beteekenis van het spelletje. Maar daarover zullen we zoo straks dienen te spreken.

Het tweede couplet verloopt bijvoorbeeld alsvolgt: ,,De steenbloem. Atoen (de naam van het meisje, dat de vraag heeft beantwoord), zal trouwen met een Vorst. — Vorst Toenggal (,,de Eerste'') zal naar huis toe gaan. — Ti'-etti' ! Een (heel) bosje sirih zal opgepruimd worden door den kleinen jonker.'' (Volgt het refrein.) — Een variante lezing heeft voor ,,Toenggal'': ,,Bhăkal'': Verloofde. (Voorts, aan het slot: ,,Pinang owo? domantjelik?? — Zit daarin weer datzelfde ,,mantjelèq''?)—

— Als muziekje heeft ,,Ri-toeri'' een merkwaardigen en aardigen vàårt, die volstrekt niet alleen komt van het snelle tempo, waarin de kinderen het plegen te zingen, maar wel deugdelijk ook door het eigen gehalte van de wijs. Wààr dat precies in zit, is moeilijk te zeggen. Want het wijsje doet het zelfs zonder de syncopische momenten, die de rhythmiek van sommige der andere liedjes zoo fleurig maakten. Wie wil naspeuren, wat, in alle eenvoudigheid, zulk een fougue aan dit deuntje geeft, lette vooral op de distributie, afwisseling, der momenten van stilstand op één toon, en van glad melodisch doorloopen. — Curieus is, dat, naar men zoo zeggen zou, de éérste phrase ,,volltaktig'', en de tweede ,,auftaktig'' begint. En dàt, terwijl elk daarvan met een successie van vier keer eenzelfden achtste noot begint. Maar men bezie wat nader den aanhef van het refrein. Waar dit op het eerste couplet volgt, viel niet goed uit te maken, hoelang de laatste eigenlijke maat van dit couplet feitelijk duurt. Immers tusschen couplet en refrein valt hier het gesproken antwoord op de vraag naar een bloemnaam. Maar in het twééde couplet is de bedoelde maat maar één kwart lang, heeft zijn tweede helft verloren: Het refrein springt het couplet bijna op de hielen. Toch krijgt men daar niet een indruk van struikelen (sich überstürzen), doch enkel van groote en precieze vlugheid. — De totale wijs, incluis refrein, blijkt 13½ maat lang. (We hebben één maatstreep vergeten.) Maar we zien eigenlijk niet in, waarom we die halve maat niet net even goed ergens anders kunnen achten te liggen. Aan het eind van de 1ste phrase bijvoorbeeld, waardoor de 2de óók ,,volltaktig'' zou worden. Strompelende overhaasting is er echter op de bedoelde plaats evenmin als op die andere.

We hadden welhaast nagelaten, van de toonsoort der onderhavige melo-

die te spreken. Onbevangen en onbevooroordeeld luisterend, zal vermoedelijk nagenoeg iedereen beginnen met er duidelijk een sléndroachtigen schaal uit (of in) te hooren. We noteerden dien met de tonen d'', b', a', g', e', (en d'). Één enkelen keer, kort voor het einde van 't refrein komt een vreemde, 6de, toon, een c' die opvatting dementeeren. Die 6de toon maakt naar ons gevoel van de toonsoort nog lang geen pélog. We voelen daar op die plaats een zacht uitwijken, iets als een modulatie naar den onderquint. De uitwerking is anders dan in sommige schalmeimelodieën, waar die 6de toon tot vaak nogal scherpe contrast- of conflicteffecten wordt gebruikt. Maar de positie en beteekenis van dien overtalligen toon lijkt ons toch wel dezelfde. (Vgl. kap. XVII en XVIII.)

— We hadden ook nog niet gesproken van de fijne en teekenachtige verschillen in melodie tusschen het eerste en het tweede couplet, die ons gedwongen hebben hierboven beide uit te schrijven. Daar is de veranderde aanhef, eerste maat. Bij het eerste couplet werkelijk met de expressie van een krachtig, door een sprong inzetten der beweging; bij het tweede couplet met die van een elastisch dòòrzetten der al bestaande beweging van onderen op. Daar is het den tweeden keer langer persevereeren der melodische beweging in de successie b, a, g. De lààtste herhaling ervan, met de 4 b's voorop geeft den indruk, dat dat element in de lengte gegroeid is, en men de extra halve maat, waar we over hebben gesproken, dààr heeft te zoeken.—

— Bij het spel staat er één meisje in den kring. De anderen loopen, hand in hand zingende om haar heen. Op de aangeduide plaats moet ze een bloemnaam noemen. Daarna wordt er weer alsvoren gezongen en gedraaid. Jammer genoeg hebben we niet ook andere gebruikelijke bloemnamen laten introduceeren. Blijkbaar wordt er bij een anderen naam dààrop doorgerijmd, en het ,,rato'' dus door een ander woord vervangen, zoodat aan wie die andere bloem genoemd heeft een echtgenoot van andere qualiteit wordt toebedeeld. (Zulke huwelijksvoorspellingen door aftelversjes of dergelijke zijn in kinderspelletjes vermoedelijk universeel. Vgl. ,,Edelman, bedelman ....'' enz..)

We nemen aan, dat wie den bloemnaam zegt, niet op het slotwoord der vraag: ,,åpå'' hoeft te rijmen. Want dan zouden er altijd bloemnamen op o (å) geantwoord moeten worden, en dus àlle meisjes vorsten trouwen; wat ze wel wilden! — De eigenlijke aardigheid van het spelletje kan, afgezien dan van zijn profetische kracht, wel gelegen hebben in de opgelegde noodzaak à l'improviste door te rijmen, en b.v. eventueel aan een niet in de gratie staand kameraadje een weinig begeerlijken echtgenoot tòè te dichten. Maar, dan zou er solozingende moeten voortgegaan worden. Allicht echter is de zaak in een stadium van fixatie geraakt, doordat àlle denkbare bloemnamen al vaak moeten zijn opgegeven, en de antwoorden daarop dus iets bekends zijn geworden.

Het spelletje wordt ook als een echt aftelversje gebruikt. De in een kring staande kinders wijzen dan met een uitgestoken vinger naar het makkertje erbinnen. Dit tikt op de maat van het deuntje om-en-om de vingers aan. Wie het tikje, dat op ,,(o)po?'' valt, krijgt, noemt den bloemnaam. Wie het lààtste tikje van het twéède couplet krijgt, is ,,hem''.

Hier uit Midden-Java kennen we enkele verwanten van het onderhavige Madoereesche spel, (welks tekst overigens in hoofdzaak Javaansch lijkt). En wel één, ,,Djamoeran'' geheeten, waarin de vraag luidt: ,,Djamoer åpå?'' — ,,Welke paddestoel?''. De kunst is dan weer, op den paddestoelnaam in quaestie door te rijmen. Maar

huwelijks- of andere profetieën komen er niet aan te pas.

Toevallig is het een der Javaansche handenspelletjes (reeds genoemd onder ,,Tjoen-atjoen''), dat weer rijmkunst, bloemnamen en liefdesvoorspelling verbindt. Het heet trouwens ,,Ri-oeri''! Daarin hoorden we op ,,kembang teboe'' rijmen met ,,wong ajoe'' (mooi meisje); wie den bloemennaam opgaf was hier een jongen. Zoo ook in het volgende geval, toen op ,,kembang melaṭi'' geassoneerd werd met ,,mṭoeq Soenanti'' (Soenanti ontmoeten). En op ,,kembang toeri'' met ,,mṭoeq Soejami''. — Op ,,kembang menoor'' moest ,,'ndjaloeq bodjo'' (een echtgenoot zoeken) antwoorden.—Op ,,kembang djamboe'' tenslotte ,,wong boetjoe'' (iemand met een bult).

— (Later.) Achteraf gewerd ons nog een aantal volledige teksten en varianten van dit Sålåsche ,,Ri-oeri''. In hun kern blijken die met het Bangkalansche ,,Ri-toeri'' wel identiek. We kunnen ze niet hier en thans gaan behandelen, willen alleen den aanhef mededeelen, die wel véél zinvoller lijkt, dan wat we er ginds voor genoteerd hadden.

,,Ri-oeri, djangadjang widådari, tjelèrèt tibå njamploeng, ketoenḍoeng. Kembangé åpå?''

Dus: ,,Ri-oeri, een speelplaats (??) voor de widådari'', (andere lezing: ,,djangandjang'': latwerk voor slingerplanten, priëel (??); overigens, als ,,rioeri'' identiek is met ,,ri-ori'', doornamboe, dan lijkt de Bangkalansche toeribloem wel een véél geschiktere plaats voor een hemelnymph om zich op te houden!), — het weerlicht (of: het draakje?) valt, ploft (in het water), verdreven. (Varianten van ketoenḍoeng: ,,koemenḍoeng'': als een regenwolk, ,,kepoenḍoeng'': een boomnaam.) Aardig ware het, op dit moment over te mogen gaan naar die lezing van Madoera, — aannemende, dat in elk een deel van een ouden vorm goed bewaard is, — en nu dus bij dien zwellenden bloemknop van de Mboq Lårå te belanden. In het slot, tweede couplet, schijnt het verband tusschen Sålåschen en Madoeraschen vorm vrijwel te ontbreken. Alleen keert het bosje sirihblaren weer, ,,ḍiq eḍiq, soeroeh setjanḍiq''.

Terloops gevraagd, — is dat ,,tjalirit singå'' van de Madoerasche lezing misschien juist wel in den haak? Kan het een quasi mythologisch begrip zijn? — Een widådari betrokken te zien in een spel, waarbij op huwelijk of verloving gedoeld wordt, is niet verwonderlijk, (vgl. onze noot 50, eind). Aan de Tjengkir-gaḍing-tekst der Banjoewangische gandroengs komen naast de widådari allerlei bloemen te pas.

We hoorden nog de mogelijkheid opperen, dat het spelletje oorspronkelijk (mede) een raadsel, althans een raden zou bevatten. Het kind aan wie de vraag gesteld werd, zou de oogen toegeknepen hebben, en er zou haar een bloem zijn voorgehouden. Na het antwoord mocht ze dan de oogen open doen, (allicht begeerig om te weten of ze ràåk had geraden). Hierop kan die wonderlijke slotregel van den Bangkalanschen vorm slaan. — Geobservéérd hebben we iets dergelijks niet. En wat gebeurde er als ze mis ried?

Wat de widådåri en huwelijks- of liefdesprofetieën betreft, volgens Hazeu's beroemde verhandeling, blz. 49, geeft Ni Ṭowong ,,op verlangen ... aan het meisje te kennen wie haar toekomstige bruidegom zal zijn''. Dat een bloem of bloemknop de verblijfplaats van een widådari zou wezen, wekt evenmin verbazing. Men vergelijke het Madoereesche djiboetspel, waar zulk een geest een pinangbloeikolf bezielt. Overigens wordt in een der N.-Ṭ.-liedjes (Hazeu blz. 46) een rijmspel met bloemnamen gespeeld. Desgelijks in den Tjengkir-gaḍing-widådaritekst der Oesingsche gandroengs. — Dit ,,Ri-(t)oeri''-spel schijnt ons duidelijke relaties met Ni-Ṭowong, Dji-

boet enz. te hebben, al komt er geen bezwering aan te pas.

Van het rijmspelen met de bloemnamen bezitten we een interessanteren vorm dan Hazeu (blz. 46) geeft in zijn Jogjasche Ni-Towong-versjes. Bij hem verloopen de rijmregels op deze eenvoudige manier: ,,Kembang menoer, widådari agèg poepoer,'': ,,Dubbele melaṭi, de hemelnymph is zich juist aan het blanketten''. — In onze Sålåsche Ni-Doq-tekstjes wordt dat: ,,Kembang menoer pinandoer pinggiring soemoer. Selaq dédé kembang menoer. Widådari saweg poepoer'', hetgeen we mogen vertalen met: ,,Een dubbele melaṭi, geplant aan den rand van de put. Zie, plots is het geen dubbele melaṭi, het is de hemelnymph die zich blanket. (Enz.) — Hier schijnt de widådari dus met de onderscheiden bloemen geïdentificeerd te worden. Men denke ook aan de opmerking van Hazeu (blz. 66): ,,het (trekt) de aandacht, dat een aantal widådarinamen eigenlijk een bloem (vooral een lotus) of een edelgesteente of beide aanduiden..... Doch daarbij neme men in aanmerking, dat in het (Ardjoena Wiwâha) niet alleen deze jonkvrouwen herhaaldelijk met bloemen en edelgesteenten worden vergeleken, — maar vooral ook uitdrukkelijk vermeld is hoe deze ,,schoonheden des hemels uit edelsteenen gewrocht waren''.'' — Voor dat p l a n t e n nog te vergelijken den eersten regel van het Bangkalansche ,,Ri-toeri''.

7. Ghăi' bintang.

Melodisch niet zoo bijster interessant: wat lijzig, en, gelijk we meestal hebben gezien, wanneer er méér strophen op een en dezelfde wijs gezongen werden, nogal onvast. Het slot, quasi-refrein daarentegen wel aardig. De woorden niet heel duidelijk, maar naar het schijnt met een wel interessant fond.

♩= 120

1. Ghăi' bintang ăli' ghăgghăr boelăn (bis)
2. Kaka' entae- ghăn- sa-boelăn (bis)

1. Paghăi'na mongghănga adjăm.
2. Pa-èntanna nangghă'ă bădjăng.

♩= 160 accel.

(3) Tabbhoenna tottja' tottjer lè-lè

Klènang katès lè-lè, tottja' tottjer lè-lè

In hoofdzaak heeft dit deuntje ook nog weer een sléndrokarakter. D.w.z., wat minder stellig dan de vorige melodieën. Die a', met het sterretje erboven, werd nogaleens opmerkelijk laag genomen, als een soort van as', die dan meer een mineur dan een pélogeffect maakte. Waar het in die refreinachtige coda werkelijk tot een semitoonstap schijnt te komen, geeft dat weer meer een majeur gewaarwording. Geheel verheven boven de verdenking van vreemde bloedsmetten is deze wijs dan ook niet. Hupsch vinden we niet alleen de versnelling in dat aanhangsel, maar vooral ook de manier, waarop dat éérste ,,lèlè'' aankomt, neerkomt. Dat trapt nu werkelijk wat voorafgaat gedecideerd op de hielen. Alle keeren wordt dat ,,lè-lè'' uiterst marcato gezongen.—

— De vertaling kan ongeveer het volgende opleveren: Sterren plukken broertje, (met een haak), de maan valt neer. — De plukhaak zal een kip roosteren. — (Sommige lezingen laten nu nog volgen ,,i'-ghă'ina djhănor konèng'': ,,de plukhaak is een gele (jonge) klapperbladvin''. Allicht wordt dan, om dit tekstelement te kunnen plaatsen, in het eerste couplet niet alleen de eerste melodiehelft, maar daarna ook de tweede herhaald.) — Eens in de maand gaat de oudere broeder heen. — Bij zijn heengaan wordt een wajangan gehouden. — De gamelan erbij doet ,,tottja' tottjer

lèlè''. — De bonang is een papaja, lèlè, tottja' tottjer lè-lè.—

Het versje zou kunnen duiden op het maandelijksche afnemen, verdwijnen van de maan. — De vurige? plukhaak, die dat bewerkstelligt, het jonge, gele klapperzijblad, kan toch niet voor de zonnestralen staan? Of is het géén inheemsche voorstelling, dat de zon het afnemen veroorzaakt? In ieder geval verdrijven de zonnestralen de sterren dagelijks.

De kinderen loopen hand in hand, als gesloten kring dus, rond, onder het zingen der coupletten. (Het eerste daarvan werd ettelijke keeren herhaald.) Bij de coda laten ze elkander los, en wijzen elkaar plagende met den vinger aan. D.w.z. ieder wijst niet op zijn onmiddellijken buurman, doch slaat dien juist over. Door dat gebaar ontstaan er alshetware de volgende koppels (bijvoorbeeld): 1-3, 2-4, 5-7, 6-8. Daarmee is het spelletje uit.

Kiliaan II, 221 geeft een variant van het tekstje, met in den eersten regel niet ,,boelăn'' doch ,,bhoeloen''; wat de zaak geenszins duidelijker maakt. De oudere broeder gaat bij hem voorts niet ,,maandelijks'', doch ,,hoe langer hoe verder'' weg, (sadjăn djhăoe). En bij diens komst (paḍăteng) speelt de wajang; niet bij zijn vertrek. In de slotwoorden eindelijk is van ronddraaien, en niet van een gamelan sprake.

8. Soer goenḍăng.

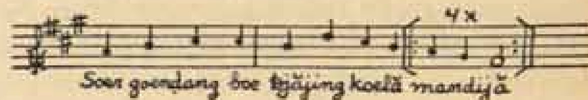
Wanneer ,,goenḍăng'' inderdaad, zooals een Madoerees ons gezegd heeft, kan beduiden: een halve-stuiver-stuk, (en niet slechts: zekere boomvrucht, gelijk een woordenboek opgeeft), dan zou de titel en de aanhef van dit spelletje wellicht kunnen beteekenen: ,,Ik betaal een bénggol, Boe' Djăjing''. De rest van het tekstje bestaat dan verder, voor wat de eerste strophe aangaat uit de woorden: ,,Ik wil baden, baden, baden, baden!'': ,,Mandijă!''

In de tweede wordt dit vervangen door een viervoudig ,,Mandijăghi!'': ,,Baad me!''

In het derde door ,,Sampèrè'': ,,Doe mij een saroeng om''!

En zoo gaat het in het spelletje verder: ,,Doe mij een buikband om! — Trek mij een baadje aan! — Blankèt me! — Kam mijn haar! — Kap me!'' En waarschijnlijk volgt er nog wel meer: Het spel is een gebarenspel, eenigszins als ons: Zóó zijn onze manieren!

De jongens en meisjes zingen het wijsje, staande (en draaiende?) in een kring, hand aan hand. Tegen het eind van elk coupletje laten ze de handen los, om onder dien herhaalden roep de genoemde actie te vertoonen.



Wat valt er over het wijsje te beweren? Niet zoo heel veel, tenzij over de toonsoort.

We zien namelijk, dat we, onwetens, gejokt hebben, in het vorige hoofdstuk schrijvende, onder de Madoereesche kinderliedjes evengoed pélog als séndroachtige wijzen te kennen. Vermoedelijk confondeerden we ze op dat moment met de Djiboetliedjes, waar ze in het algemeen zeker sterk mee zijn verwant. Hoe dit echter zij, van de Madoereesche kinderspelen, die we geobserveerd, en wier melodieën we genoteerd hebben, is er, achteraf bezien, en beluisterd, geen enkel duidelijk pélogachtig. En we hebben weliswaar niet alles kunnen noteeren, maar toch zeker ook niets om het karakter van zijn toonsoort uitgeschoten! Ook onze Sampangsche wijsjes blijken sléndroachtig, (maar dat zijn er maar drie). Van de Bangkalansche nu komt het bovenstaande nog het meeste in aanmerking voor een opvatting als pélog. Maar het lijkt toch géén goed voorbeeld. Dat gladde

heenloopen door nagenoeg de totale schaal, ware voor pélog iets heel ongebruikelijks. Het brengt den (veronderstelden) toon pélog in een ongewoon verband, en daardoor in een valsche positie. Kortom!— we houden de schaal eerder voor een Westersch mineur, dan voor een Madoereesch of Javaansch pélog.

Eerlijk gezegd, doet de wijs ons naar onzen zin ook te veel denken aan ,,Frère Jacques''. (Maar waarom dan juist dat mineur?! Weliswaar moet men tegenover Madoera eens plannen gehad hebben om een symphonie van Mahler uit te voeren, maar dat was, méénen we, de IVde, en niet de Iste, die immers óók Broeder Jacob de metten laat luiden in mol. Die voorgenomen executie schijnt overigens afgelast, en bovendien hebben de Indonesiërs, gelukkig!, ook niet de noodlottige mate van animale muzikaliteit der negers, in Afrika, waardoor als er dààr ergens een Westersch wijsje wordt gefloten, het oogenblikkelijk zich verbreidt als een loopend koud vuur, dat de eigen muziek van het volk helpt dood maken.)

Met dien kloosterbroeder krijgen we het trouwens vaker aan den stok. Een van de Javaansche kinderliedjes, te vinden in de Mededeel. v. h. Z. G., (zie enkele pagina's geleden), scheen ons namelijk ook, en dan veel slaafscher, de wijs van den bedoelden canon na te volgen. Dat dat eveneens in ,,mineur'' gebeurde, daar staat ons niets van bij. — (Overigens is de bedoelde monnik en zijn canon bepaald betjoend. Arthur Holitscher, ,,Das unruhige Asien'', blz. 210, weet te vertellen, dat de wijs ervan in het moderne China dienst doet als revolutionnair lied.)—

— Hebben we het goed gelezen en onthouden, dan heeft men indertijd eens de stelling of de veronderstelling geopperd, dat de naam ,,Mataraman'', in veel contreien van Java aan pélog gegeven, die toonsoort kenmerkt als iets, dat aan die streken betrekkelijk vreemd was (of geworden was) en gevoeld werd als te behooren bij kunstvormen, van het Mataramsche, Midden-Javasche hof emaneerende. Dit zou dan dus ook moeten gelden voor Madoera. Daar komt dan verder bij het aldaar sterk overheerschen van sléndroachtige melodieën in iets, dat zoo echt tot het innige volksleven hoort als zijn kinderliedjes. Trouwens, naar onzen indruk domineeren in de Madoereesche muziek heelemaal de in sléndro staande of op sléndro lijkende melodieën. Dus zal men het gebied der betrekkelijke hegemonie van sléndro vermoedelijk veel verder naar het Oosten moeten laten reiken, dan men pléégt te doen.

Wanneer dr. Stutterheims vondst, dat de Sjailéndra's waarschijnlijk een Javàànsch vorstengeslacht zijn, waardoor we niet van een Sumatraansche periode in de geschiedenis van Midden-Java, doch omgekeerd van een Midden-Javasche in die van Sumatra zouden hooren te spreken, wordt bevestigd, zal de beteekenis, door sommige onderzoekers toegekend aan dat vorstengeslacht en aan Sumatra voor den import van sléndro op Java, nog wel nader mogen worden overwogen en afgewogen. Zoo hij bovendien slaagt in het bewijs zijner meening dat zekere mate van historische continuïteit het Mohammedaansche vorstenhuis van Mataram aan het geslacht der vorsten van het oude Hindoeistische Mataram verbindt, dan is het haast spijtig, dat de hypothese, die ,,sléndro'' van Sjailéndra afleidt, onhoudbaar geacht moet worden. Dit eene vorstengeslacht zou anders aan de b e i d e Javaansche toongeslachten zijn naam, één zijner namen geleend hebben!

9. Nang-sassonang.

De heer Sosrodanokoesoemo, de Sampangsche taalkenner, die ons dit, en de

twee volgende liedjes voorzong, verklaarde den tekst voor grootendeels onverstaanbaar en dus onvertaalbaar. En we moeten dit wel van hem aannemen. Want dat ,,lèrèng'', naar we gezien hebben, ,,weverspoel'', en ,,mangan'' (van pangan) althans in het Javaansch: ,,iets nuttigen'' beduidt, daarmee schieten we nauwelijks op. ,,Tangkalijä''' vertaalde hij met: ,,Zich rekkend opzij buigen'', en ,,issoko'' gaf hij weer door: ,,met de voeten''.

Aldoor dit liedje zingende, loopen de kinderen op een eendenrijtje. Daarbij draaien ze beide handen en onderarmen om elkander, of liever om een denkbeeldigen spil dwars voor 't lichaam, zoodat de heele beweging van die armen er uitziet als het voortrollen van een ton, of het draaien van een eekhoornmolentje. Bij het betreffende woord buigen ze inderdaad opzij (maar niet ,,met de voeten'').

Het wijsje is tetratonisch, maar zijn toonreeksje op een eigenaardige manier gebroken, zooals we nog niet eerder hadden geobserveerd. Het gebruikt een g', een a', en een c'', maar buitendien nog een c' en een d'. Het kan gemakkelijk worden opgevat als uit gewone vierkwartsmaten te bestaan. Maar enkele, vermoedelijk door het woordaccent geïnfluenceerde, kleine secundaire nadrukkelijkheden, niet vallende op het traditioneele ,,zwaarste'' maatdeel, maken, dat we soms maten van 3 en van 5 kwarten hooren willen. Zooals we, maar gedecideerder en met méér effect, ook ons hadden voelen opleggen in het Bangkalansche ,, Ṭangkolènṭang''. Toch frischt ook dit Sampangsche stukje er wèl van op.



10. Mon-tèmon boeko.

Op pag. 38 en in kap. XVIII hebben we den boven dit paragraaphje geschreven naam reeds ontmoet als dien van een gamelanstuk, en ook de heer Sosrodanoekoesoemo bevestigde, dat het wijsje als zoodanig populair is, metname te Soemenep.

Het tekstje ervan is op den 3den regel na, niet bepaald onverstaanbaar: ,,De dwerg-ketimoen (augurk), — zijn leden zijn gespikkeld, — .... — ik kruip hier tusschendoor!''

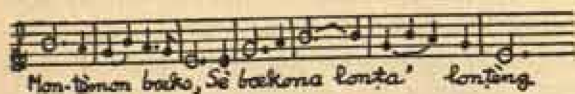
Dat laatste komt uit; het is inderdaad een soort van kruip-door-sluipdoor: Een aantal kinders loopt, hand aan hand, en zingende, langzaam rond in een gesloten kring. Op dien laatsten regel kruipt hij, wiens beurt het is, dóór tusschen de twee, die tegenover hem staan. Daarbij laat hij de handen van zijn buren pas los als hij feitelijk al door het poortje héén is.

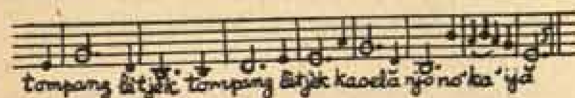
Een zeer goed voorbeeld, dat kinderliedjes ook als gamelanstuk kunnen dienen, statueert dit deuntje niet. Naar het gedragen karakter, en de eer sloome beweging van wijs en spel, — tegengesteld aan het alerte mouvement in die Bangkalansche spelletjes, — mag men aannemen, dat de heele historie hier feitelijk omgekeerd ligt, en hier een oorspronkelijk gamelanthema als kinderliedje dienst doet.

We tellen aan de melodie 15 maten, maatzwaartepunten; het is dan ook duidelijk, dat ze met een twééde maat begint. We weten niet, of bij een herhaling die mankeerende maat wordt ingeschakeld als extra rust. Maar we zouden zoo denken van niet. Overigens ontledigt deze vraag zich vermoedelijk automatisch. Eer de kring hersteld is en er opnieuw kan worden begonnen, verloopt er wel een tijdje van onbepaalden duur.

Waar we dat teeken zetten in de factische 5de maat (de ideëele 6de), verhoogde de zanger, bijwijze van flexie zijn toon eerst continu circa een semitoon om hem daarna weer te laten terugzakken.

Hoewel de melodie keurig binnen de perken van een octaaf blijft, kan men er een ideëele verschuiving naar aldoor lagere niveaux in waarnemen. Gedurende de eerste twee phrasen gebruikt zij de vier tonen b', a', g', e'; — gedurende de 3de deze andere vier: g', e', d', b, hetgeen een verschuiving van een kwart beduidt; — gedurende de eerste helft van de laatste phrase de volgende vier: a', g', d', b, wat wellicht! gelijk gesteld mag worden met d', b, a, g, en dan een nieuwe verschuiving omlaag ten bedrage van een kwint zou beteekenen; — het slot heeft dan weer dezelfde tonen als het begin, maar die mogen opgevat worden als slechts door den beperkten omvang van het instrument in het eensgestreepte octaaf te liggen, maar naar de idee in het kleine octaaf thuis te hooren, wat dan weer een laatste daling van het niveau ten bedrage van een kwint representeert, — zoodat dit alles bijeen twéé octaven zou zijn néérgeschoven.





11. Tja-tattja.

Dit voorlaatste te bespreken kinderwijsje lijkt ons een beter voorbeeld der bijdragen door de kinderliedjes geleverd aan de gamelanmuziek, dan het vorige. Immers dit deuntje van asem en uien vertoont de echte vroolijke furore van de typische onder de Madoereesche kindermelodietjes, en niet het bijna elegische karakter van dat lied der augurk. Het zou alleen maar een zangdeuntje, maar géén speelliedje zijn. Men kan er zich echter gemakkelijk gebaren, van het fijnsnijden, en van het eten b.v., bij denken.

Het tekstje is nogal helder: Ik kerf tamarinde en uien,—Tamarinde en uien; de vogel kasilo, — Ik vangbal niet, — (Wil) niet bherṭèt-ṭoṭèt roepen. — Ik eet mangga met vischsaus, — Petis van de menschen uit Kalampès.

(Als variant van den vijfden regel ook: ,,ngakan pao ghi' ngapotjèt'': Ik eet jonge mangga.)

De heer Sosrodanoekoesoemo zong ons ook het thema voor van het gamelanstuk, dat dit kinderliedje gebruikt. Men zal zien, héél simpel is het verband niet. Het wijsje telt 12 maten, zeg 6 kleine tweemaatsphrasen. Daarvan is de 3de een tusschenvoegsel, gewijzigde herhaling van de 2de, en de 6de een ongewijzigde herhaling van de 5de. — Ook den gamelanvorm mag men, afziende van de repetitie der twee beginphrasen, 6 maal 2 maten groot achten. Daarvan, van die kleine phrasen, herhaalt de 5de echter de 3de en is de 6de een gewijzigde reproductie van de 2de.

Secundaire complicaties vonden we in de beide vormen. We achten het natuurlijker, en aan de waargenomen wijze van declamatie, voordracht beter beantwoordend, op den overgang van 2de naar 3de phrase in de vocale lezing successievelijk een vijfkwarts- en een 3. kwartsmaat aan te nemen, dan twee vierkwartsmaten. Overigens placht die g' van ,,kasilo'' feitelijk verkort te worden, zoodat daar eigenlijk achtereenvolgens vrijwel een vierkwarts- een driekwarts- en weer een vierkwartsmaat te hooren kwamen. — In den instrumentalen vorm maakte Raden S. de twee noten, waar we een ster onder gezet hebben, meestal ieder 3 kwarten lang. De twee gongslagen, die hij aangaf, raakten daardoor feitelijk 36 kwarten

uiteen inplaats van 32; wat niet waarschijnlijk is. Hetgeen er tusschen de twee bedoelde noten staat, zou dan juist andersom in de maat liggen. Dat de zaak niet zoo eenvoudig is en onze emendatie wel twijfel lijdt, blijkt uit de plaats met de verticale pijlen. Daar zijn nu correspondeerende elementen in averechtsche ligging gekomen ten opzichte van elkaar.



Men ziet, het zangwijsje heeft weer twee niveaux, gelijk de inheemsche wijzen of thema's zoo vaak, en wel met een kwint verschil: d'', b', a', g', — g', e', d', b'. De instrumentale lezing erkent en respecteert die niet. Ze versmaadt in dit geval ook de breuken, gedraagt zich alsof het voor haar ondenkbaar ware die hooge d'' te gebruiken en een octaaf lager te leggen. Ze bukt voor de lage zoldering der bovengrens van haar instrument. Ja ze schijnt erdoor te moeten hurken: ze heeft als slottoon op de plaatsen, waar de gezongen melodie op een g' belandt of belanden kon, zelf een e'.

12. Oendjăn.

We willen hier nog een versje mededeelen, dat ons lijkt verband te houden met het op blz. 60 reeds genoemde waterplonsspel. Het is echter een van die, waarvan we wel de woorden, maar niet de wijs hebben genoteerd.

De tekst luidt:

,,Djăn-andjin ketjèpplok ketjebbhloeng.
Aèngnga èbăddhai băghoeng.
Èkapanḍijă orèng aghoeng?''

Hetgeen we mogen vertalen met: Wippen op en neer, geplof, geklets-klets op het water. — Het water wordt verkocht (per) kokosdop. — Wanneer (zal ik zijn) een aanzienlijk man? —

Het geklets-klets — ketjebbhloeng, — duidt, als gezegd, op het tjiblonspel; ons werd dan ook verteld, dat dit versje oorspronkelijk bestemd was om gezongen te worden bij het zitten op een schommel (oendjăn), die aan een boom boven het water van een badplaats was opgehangen. Tegenwoordig schijnt het lied echter bij gewoon schommelen op het land gebruikt te worden.

De laatste regel brengt het tot de groep der prophetische spelen; de gevraagde voorspelling wordt vermoedelijk beantwoord door het aantal slagen, waarin de schommel uitgezwaaid raakt na den laatsten stoot, aanzet.

(Bij de waterige onomatopeeën van noot 18e, blz. 60, kan nog gevoegd worden ,,tjarpot'' of ,,tjerpat'', dat een geplas in ondiep water verbeeldt.)

***

Dat de Lezer de kinderliedjes en kinderspelletjes besproken vond hier, in een der lààtste hoofdstukken van onze verhandeling over de muziek der Madoereezen, hij beschouwe dit niet als

een bewijs, dat we ze hebben willen achteraf schuiven. We achten ze volstrekt niet minder belangrijk dan het overige, dan de groote-menschen-dingen en de kunstmuziek.

Integendeel, deze speelliedjes, bij de Madoereezen precies van denzelfden aard als bij de Javanen, en ook zeer nauw verwant aan hetgeen de Soendasche kinderen zingen, — vermoedelijk zal in nog veel ruimeren kring de kindermuziek der Indonesiërs véél kenmerken gemeen hebben, — die liedjes hooren naar ons gevoel al mee onder de bekoorlijkste uitingen der muzikaliteit van het volk hier te lande.

Daarbij geven ze den Westerschen onderzoeker de gewaarwording, (waarvan niemand weet of het alléén maar een illusie is), van een onmiddellijk contact met de inheemsche kinder- en dus ook volksziel.

Dat we de kinderliedjes tot het laatst bewaarden, daarop de constructie van ons boek inrichtten, was om ze onder het schrijven over al het andere als pleizierig vooruitzicht te hebben. De kinderdeuntjes en -rijmen en -spelletjes leken ons nòg genoeglijker om over te schrijven dan al die andere dingen, en, in sommige opzichten, ook nòg belangrijker.

Dus willen we over hun beteekenis en de aandacht die zij verdienen hier nog het een-en-ander zeggen.

Eerst echter iets ter inleiding.

Het kan den Lezer niet bekend zijn, dat een onzer indertijd belast is geweest met de opdracht tot het ontwerpen eener regeling van het onderwijs der inheemsche muziek aan de gouvernementsscholen. Deze opdracht van Z. E. Mr. Fock gewerd hem, — ongevraagd overigens, — bij gelegenheid eener audiëntie.

Achterna de zaak overdenkende, vond hij zich echter buiten staat, aan de opdracht, hoe eervol ook, gevolg te geven. Immers kon hij — nog geen twee jaren hier in het land — ofschoon dan op grond van theoretische studiën instaat tot het schrijven van lijvige praeadviezen over „de Ontwikkelingsmogelijkheden van de muziek op Java", zich niet bevoegd achten tot allicht diep ingrijpende praktische voorstellen. En dan vooral, welk moreel gezag kon hij, de vreemdeling, doen gelden tegenover de menschen van dit land, hetzij onderwijzers hetzij anderen, die zijn plannen eventueel zouden krijgen te verwezenlijken? — Een zoodanig projekt diende overigens tot basis te hebben een behoorlijke kennis van den bestaanden toestand. Wat deed „de school" in de onderscheiden streken factisch reeds aan den Inlandschen zang, en met welk resultaat? (Want verder dan den zang konden haar bemoeienissen zich nauwelijks blijken uit te strekken.) Een juist inzicht scheen onbereikbaar langs den papieren weg van inlichtingen, gewonnen via het departement en de, zeker wel behulpzame, maar stellig ook ondeskundige, inspecties. Eigenoorig onderzoek moest een strikt vereischte heeten.

Mocht hij ook gaarne bereid zijn, werkkracht en tijd daarvoor (zonder vergoeding) beschikbaar te stellen, dan bleven daar nog de onvermijdelijke kosten voor verblijven en reizen; en in dien tijd, — den ergsten bezuinigingstijd —, mocht er immers geen sprake van zijn, dat het onderzoek der inheemsche muziek, of naar den toestand van het onderwijs in die muziek, voor het Gouvernement uitgaven meebracht. Ze waren bij de bedoelde audiëntie danook eigenlijk niet ter sprake gekomen, de geldkwesties. Maar ze konden voor een particulier allicht nog een weinig onoverkomelijker zijn, dan voor het Land! — Toch vormden zij nog niet het overwegendste bezwaar. Dat lag elders: Hem was te kennen gegeven, dat de verstrekte opdracht niet de verplichting voor het Gouvernement meebracht, aan

eventueele door hem in te dienen voorstellen nu ook werkelijk gevolg te geven. Zeer correct en terecht natuurlijk, deze waarschuwing, maar wel eenigszins ten overvloede: Immers hij kon niet pretendeeren, en had niet gepretendeerd, met dictatoriale bevoegdheden ten aanzien van het onderwijs in de inheemsche muziek bekleed te worden.

Maar hij begreep nog juist bijtijds, welke onaantrekkelijke perspectieven zich hier voor hem zouden openen: Jarenlange campagnes te mogen voeren om, zelf met geen enkel autoritair gezag bekleed, zijn plannen en meeningen door te zetten bij terzake helaas geheel ondeskundige onderwijsautoriteiten. Hij wist ook, dat hij dààr het geschikte temperament voor miste: Op bezadigde wijze en met geduld inzichten te verdedigen, die onder de werkelijk ingewijden allang niet meer in discussie zijn. (Men leze Prof. Sachs over den invloed der Westersche muziek in Voor-Indië, Prof. von Hornbostel over haar uitwerking in Afrika.) De proef op de som leverde kort na dien tijd een stemming in den Onderwijsraad, toen het denkbeeld, aan inheemsche leerlingen — (het betrof, meenen we, voornamelijk die der Hollandsch-Inlandsche scholen en de in opleiding zijnde a.s. onderwijzers) — géén onderricht te geven in den Westerschen zang, met op 2 na algemeene stemmen werd verworpen.

Vindt de Lezer het spijtig, dat we dus zelfs geen poging gewaagd hebben om, gesteund door die hooge opdracht, de scholen in dienst te stellen van het behoud der Inheemsche muziek?

Maar die andere Lezer daar twijfelt, of ze wel bruikbaar zouden blijken voor dat doel. Immers die Lezer is sedert lang innig overtuigd, dat, welke beteekenis voor het onderwijs zelf en voor de leerlingen de bemoeiïngen van onze Westersche school met de muziek, met de beeldende kunst, met de letterkunde mogen hebben, ze voor die kunsten zelf van nul en geener waarde zijn. Ook reikt hij ons met een ironisch gezicht het bundeltje horribele sufheden, die onder het mom van kinderliedjes de Europeesche scholen hier te lande vergeven.

Doch de critische Lezer miskent de situatie. Zoo de Westersche school voor de Westersche kunst geen goed kan doen, dan komt dat, omdat de basis om op te steunen en op te bouwen haar ontbreekt, een aanvaardbare communis opinio inzake de toonkunst en de andere kunsten. De communis opinio, de sensus communis vindt bevrediging bij de canailles der huidige dans- en bioscoopmuziek. De consensus doctorum zweert op de classieken, (incluis een schuif gecanoniseerde romantici). En het eigenlijke leven der Westersche kunsten huist dààr, waar het altijd gehuisd heeft: in hare modernen. Knap, wie te midden dezer strijdigheden de palen heit om daarop een voor de algeméénheid geschikt onderricht inzake kunst op te trekken!

Maar ten opzichte der inheemsche, der Javaansche muziek en hare verwanten, is de positie geheel anders. Dààrvoor zou de school, zelfs onze zoo zwaar Westersch beïnvloede, werkelijk goed kunnen doen. Als ze maar wil en haar verstand gebruikt.

Want van deze kunst ligt de collectieve grondslag er nog, ja is, ondanks al het verderfelijks dat het Westen hier te lande heeft losgelaten, nog niet in ernstige mate ondergraven. Nog altijd zijn tembang en gamelan, — allen goeden Geesten en Muzen zij dank, — de eigenlijke toonkunst van het volk hier. En nog altijd is het kinderlied, het Javaansche, het Madoereesche, het Soendaneesche, niet uitgestorven.

En gelukkig ook is in de laatste decenniën de belangstelling der intellectueelen van het betrokken volk, van de Javanen vooral, voor hun eigen toonkunst ontwaakt. Toen ons niet lang ge-

leden de uitnoodiging bereikte, in samenwerking met een philoloog een boekje te schrijven, geschikt voor het zangonderwijs op de Javaansche scholen, waren we zoo gelukkig, die opdracht te kunnen overdragen aan den heer R. M. Soewardi Soerjaningrat, (Ki Adjar Dewantårå). We meenen, dat het werkje inmiddels voltooid is, en gelijk ook billijk en juist mag heeten, de eenvoudigste Javaansche tembangs, kunstzangen, ten grondslag heeft.

Maar we zouden er een ander naast wenschen, een dat de Javaansche kinderliedjes tot inhoud had. En we verklaren ons bereid, in collaboratie met Javanen zulk een bundeltje samen te stellen.

Het is ons pas daar te Bangkalan bewust geworden, toen we het geweldige pleizier zagen, waarmee de kinderen uit het volk, geleid door Ma-ḍhălima, het dwergje, — staande was ze 105, zittende heele 60 c.M. hoog!, maar geen kind, dat haar niet behoorlijk gehoorzaamde of haar niet ernstig nam!, — het pleizier, waarmee ze die liedjes en spelletjes speelden en zongen ziende, en vooral ook toen we observeerden, hoe de deftige Inlandsche kinderen, die Hollandsch onderwijs zullen genoten hebben en niet mochten meedoen, bij het kijken en luisteren mééleefden, er in groeiden, toen beseften we pas goed, hoe jammer, wat een onrecht het zijn zou, die liedjes te laten verloren gaan.

Gelukkig is ook voor de kinderliedjes de belangstelling der Javaansche intellectueelen ontwaakt. R. M. Soewardi Soerjaningrat heeft met wijlen R. M. A. Soerjåpoetrå samen een lezing erover gehouden, die we helaas niet gehoord hebben, maar, die naar men ons zeide, alleraardigst en interessant moet zijn geweest.

Wat publicaties aangaat, daar is de bundel ,,Rarjwå Saråjå'' van P. A. Koesoemådiningrat. Weliswaar zijn de daarin opgenomen notaties door een Westersche hand, helaas mislukt en niet te ontcijferen, maar om de tekstjes en de er aan toegevoegde beschouwingen van den hooggeboren schrijver behoudt het boek toch zijn waarde.

Pangeran Koesoemådiningrat vindt in ieder der door hem opgenomen liedjes een dieperen kern, dan wij erin vermochten op te merken. Maar ook wie in die kinderspelen persoonlijk niet den ethischen zin kan onderkennen, welke de verzamelaar er aan toekent, moet inzien, hoe belangrijk het is, dat een man van den leeftijd, de ontwikkeling en de positie van den pangeran zich zóó ernstig met deze materie heeft willen bezighouden, en daar zulk een waarde aan hecht.

Want gevormd in Westerschen zin als de Javaansche onderwijzers zijn, stond het te vreezen, dat zij met een oppervlakkig en eigenwijs rationalisme de, zéér irrationeele, oude kinderspelletjes als beuzelingen, beneden hun aandacht, en tot niets nut, zouden beschouwen. Den Westerling ontbreekt het middel om zulk een geestesgesteldheid, parodie op zijn eigen gewone geesteshouding, te corrigeeren. De nuchtere geesten, die hij heeft opgeroepen, kan hij zelf niet meer uitbannen.

En dààrom is het van zulk een groot belang, dat een Javaan van de beste soort, gelijk de verzamelaar van den bedoelden bundel, zulk een liefderijke, ernstige aandacht aan deze kinderdingen besteed heeft.

Trouwens de intellectueele belangstelling ervoor heeft zich al in ruimere Javaansche kringen verbreid, gelijk blijkt uit de door ,,Volkslectuur'' uitgegeven verzameling der teksten en beschrijvingen van Javaansche kinderliedjes, bewerkstelligd door R. Soekardi Prawiråwinarså en getiteld ,,Serat Lagoe Botjah botjah''.

Overigens ontveinzen we ons volstrekt niet, dat een verzameling van zulke versjes, voorzien van de notatie

der melodieën in het een-of-ander noten- of cijfer-schrift en bestemd voor schoolgebruik, eigenaardige moeilijkheden met zich zou brengen en ontmoeten. Daar zijn allereerst de vele plaatselijke varianten van tekstjes en melodieën, die maken zouden, dat de onderwijzers en de kinderen de andere, zeg Vorstenlandsche lezingen, in het boekje te geven, veelal onjuist, verkeerd of raar zouden vinden. Ook ware het jammer, die locale of gewestelijke varianten, quasi centraliseerend, via de scholen uit te roeien.

Maar dit bezwaar lijkt te ondervangen door in het boekje nadrukkelijk te schrijven, dat het om het zingen en het spelen van zulke liedjes en spelletjes te doen is, maar dat het niet precies die uit het boekje hoeven te wezen doch even goed andere liedjes, of andere vormen van dezelfde liedjes mogen zijn, die de kinderen, of de oude menschen uit de streek van de school kennen.

Wat de melodieën betreft, misschien zal men meenen, dat een, uiteraard bepààlde, vaste, als het ware instrumentale notatie daarvan, terwijl ze toch in werkelijkheid ònbepaald, nogal zuiver in vocalen stijl plegen gezongen te worden, iets bedenkelijks heeft. Maar wanneer er weer duidelijk wordt bijgeschreven, dat de kinderen best de wijs wat anders mogen zingen, dan die er staat, wanneer die in hun streek anders pléégt gezongen te worden, en dat het er ook niet op aan komt, of ze de tonen die er staan precies en „zuiver'' zingen, — dat het zuivere zingen beoefend kan worden aan de tembangs, — dan zien we niet in, wat er voor gróóte ongelukken gebeuren kunnen. Eénige vastzetting der intervallen in den zin van die der gamelans zou geen ramp zijn. We stellen ons voor, dat iedere school over een eenvoudigen ijzeren saron, (liever over een houten of een bamboezen gambang, — we moeten goedkoop blijven in onze verlangens!), zou kunnen beschikken, om eens een toon aan te geven, of voor het eigen gebruik van den onderwijzer, om een wijs uit het boekje te tikkelen, die hij zelf niet kent.

Voorloopig zal men aan een sléndro-înstrument voldoende hebben!

Dertig jaren geleden deed een redacteur van de „Mededeel. Zend. Genootsch.'' — het kan Prof. Poensen geweest zijn, — iets als verheugde verwondering blijken, dat de Javanen zoo waarlijk spéélliedjes hadden. Sedertdien zijn de speel- en de dansliedjes in het Westen iets actueels geworden. (Trouwens we weten, dat bij Christelijk onderwijs hier in het land interessante proefnemingen met het gebruik der Javaansche zingspelletjes zijn genomen.)

Neen, het ware werkelijk te dwaas, en veel te jammer, om de allerliefste Javaansche kinderliedjes en -spelletjes, echt dingen van dit land, die de grootouders tegenwoordig beter kennen dan de ouders, bij de kinderen te laten uitsterven om vervolgens de, vaak veel minder aardige, en in ieder geval aan het volk niet eigene, Westersche er voor in de plaats te geven.

Wat kan, moet worden gedaan om ze voor de kinderen en voor het land te bewaren.

XXIV. Djiboet.

Ziehier ons laatste onderwerp en wellicht het allerinteressantste, maar stellig het meest epineuze.

We zullen zoostraks onze ooggetuigelijke beschrijving geven van dat bezweringsceremoniëel, dat sjamanistische spel, gelijk we voor de kawedanan te Bangkalan het zich afspelen zagen. Een kinderspel kunnen we het niet noemen, gegeven het feit dat er uitsluitend volwassenen aan deelnamen. Maar misschien was dit min-of-meer een toeval, kennen de kinderen de oude liedjes en de verdere bestanddeelen dezer uitslijtende of afstervende plechtigheid

niet meer, en kon men ons die dus alleen met behulp van al wat ouderen vertoonen.

Al eerder, vóór onze aanwezigheid, om half zeven, dus in den schemer, het uur van het ontwaken en omgaan der geesten, goede en kwade, hier te lande, was het geestebeeld, het nog onbezielde, na op het erf van de kawedanan vervaardigd te zijn, gebracht naar een plaats, als ,,sèngèt'' of ,,berrit'' bekend staand, als gewijd, ontzaglijk, ongenaakbaar door de aanwezigheid van hetzij goedgunstige, hetzij nootlottige (krachten?) of geesten, (sacer). I.c. was dat een hoek van het erf, oost naast dat van de kawedanan gelegen, waar een ,,patoghoe' '', erfgeest, waakgeest geacht werd verblijf te houden. De heele Zuidzijde van de alon-alon, met de kawedanan, de controleurswoning enzoovoort, stond trouwens in een ietwat onheilspellende geur als terrein van den ,,djhărăn ghoedjăng'', het spookpaard zonder kop, ofschoon dit sinds jaren niet meer gezien was. (Vgl. noot 50.)

Dat beeld werd ,,o(e)mboe''' genoemd, — al was het eigenlijk niet het kroonhart, de vegetatiepunt van de ,,djambè'', den betelnootpalm [86]), doch zijn onontloken bloeiwijze. (Men zou dus eerder verwachten, dat het ,,majang'' of ,,manjang'' heette.) Die bloeiwijze, de onderhelft gehuld in een witte sarong, omgord met een witte ceintuur, de top voorzien van een wit puntmutsje, is versierd met snoeren van melaṭi- en tuiltjes van ,,soeringpaté''-bloemen. Ze vormt een soort van pop, die ingevolge haar model aan een moderne granaat (projectiel) zou kunnen doen denken, maar met haar witte kleedij ook herinnert aan teekeningen door Javaansche schoolkinderen gemaakt van zeker spooksel, dat ze ,,potjong'' of ,,potjongan'' noemen. Voor die kleeren mag alleen ongebruikt wit katoen dienen. (Juist als voor de inhulling van een lijk — het Javaansche woord ,,potjong'' beduidt: bosje, bundeltje, maar ook: de inhulling van een lijk in wit goed, toegeknoopt boven het hoofd en onder de voeten). Het mutsje blijkt geen werkelijk vereischte te zijn. (Zie de afbeelding bij Schrieke blz. 64.)

Wie, zingende, de versierde omboe' naar de heilige plek gedragen hadden, waren een oude vrouw, de ḍhoekon, leidster der plechtigheid, en het jongmeisje, voorbestemd om door den geest die zich zou verkiezen te manifesteeren, bezield te worden. In het gegeven geval was de eerstbedoelde werkelijk ,,ḍhoekon'', heel- en medicijnmeesteres en vroedvrouw, van haar vak. Noodig is dit echter niet, mits de leidster slechts aan de voorwaarde voldoet van of een oude, ongehuwde, maagdelijke vrouw te zijn, òf een weduwe, maar dan, naar het in het oude liedje

---

86) Men vergelijke voor de magische krachten, eigen aan den betelpalm in zijn bloeikolf of andere onderdeelen, het opstel van dr. B. Schrieke, ,,De ,,Sintring'' of ,,Djiboet'' op Bangkalan. Naar mededeelingen door Raden Notojoedo'', in de ,,Notulen v.h. Bataviaasch Gen. v. K. & W.'', LVIII, 1920, blz. 70-72, en voorts de door hem aldaar opgegeven auteurs. — Dit opstel zal hier nog telkens ter sprake komen en dan aangeduid worden met: Schrieke.

De fundamenteele verhandeling van Dr. G. A. J. Hazeu, ,,Nini Ṭowong'' in het T.sch. B. G., XLIII, 1900, blz. 36 vv., worde hier aangeduid als: Hazeu. (Daarin op blz. 41 over de Jav. uitdrukkingen voor ,,berrit''.)

Voor de oudere litteratuur zie Hazeu en voor de nieuwere Schrieke.

Na Schrieke zijn nog te noemen: Inggris, ,,Tjowongan in de désa Gintoengan bij Gombong'', ,,Djåwå'', I, 1921, blz. 147 vv. (,,Inggris''.)

Moesa, ,,Grepen uit de wajang, in verband met den Islam'' in ,,Djåwå'', III, 1923, blz. 56 vv (,,Moesa''.)

Tjokorda Gde Raka Soekawati, ,,De Sanghyang op Bali''' in ,,Djåwå'', V, 1925, blz. 320 vv. (,,Soekawati''.)

Dr. W. Rassers, ,,Over den zin van het Javaansche drama'' in ,,Bijdr. t. d. T. L. en V. k. v. N. I.'', Dl. 81, 1925, blz. 311 vv. (,,Rassers''.)

Voor den duivelbezwerenden ,,ḍhoekon kedjiman'' der Madoereezen zie men Lekkerkerker in het ,,T.B.G.'' XLV, 1902, blz. 28 vv.: ,,Enkele opmerkingen over sporen van sjamanisme bij Madoereezen en Javanen''.

heet van Elisabeth, „over hare jaren''. (Hazeu, blz. 51, in het Jav.: loewas sari.)

Het jonge meisje leek in dit geval zeer stellig niet een „madjă pottrè'', (nog geheel onrijpe maagd, omstreeks 11 jaar oud; vgl. Schrieke, blz. 63). Integendeel scheen ze ons voor een ongetrouwde Inlandsche niet jong meer en zeer ontwikkeld. Men zei ons ook, ze hoefde alleen maar werkelijk maagd te zijn. Die verdergaande eisch zal echter vroeger allicht wèl hebben gegolden. Immers is er in een van de liedjes werkelijk van een „parawan soenṭi'' (Jav.: een meisje tegen den maagdelijken leeftijd) sprake.

De ḍhoekon en het voorbestemde medium hadden zich allebei door vasten en reiniging voorbereid. Ze gingen blootsvoets. (En niet op klompen gelijk bij Schrieke, blz. 66.)

Het liedje door haar beide gezongen bij het brengen van de „omboe' '' naar die gewijde of behekste plaats, paste stellig niet voor dit stadium der handeling. Immers houdt het een uitnoodiging tot de djiboet in, om op te staan. Terwijl de inspiratie van de pop, en van het meisje nog lang niet geschied zijn. De meeste liedjes schijnen van hun plaats geraakt. Maar zelden blijkt meer van een verband tusschen een bepaald tekstje en wat op het moment van het zingen voorvalt. (Vgl. Hazeu, blz. 47.)

We zullen zoo dadelijk de woorden van het bedoelde versje geven. Varianten, en pogingen tot vertaling mogen later volgen, en ook de notatie en bespreking der zangwijzen tot dan worden bewaard.

Om redenen van bijkomstigen aard zullen we bij de nummering der tekstjes Dr. Schrieke volgen. Maar de door ons in de eerste plaats gegeven tekst is steeds die van de dien avond ageerende ḍhoekon. Ze dicteerde ons ook den volgenden dag de melodieën.

Tekst 4 b.v. correspondeert dus wel met de bij Schrieke aldus genoemde lezing, maar is daar niet mee identiek meestal. Zijn lezingen of daaraan ontleende varianten duiden we aan met 4.S. enz. — De door een L. gekenmerkte zijn afkomstig van het dwergje der kinderliedjes, Ma-ḍhălima. — Van onze tekstjes, hooger genummerd dan 9, heeft Schrieke geen aequivalent.

Ziehier echter

4: Tangijo Bo' Djiboet tjanka'iro
Kojo mendat kojo mendoet,
Tenga'iro njang potoengan,
Djambè rasa rasè,
Gellăng èkakaloeng,
Kasoemping soering patè,
Bo' Njaï Djiboet.

Onder dit gezang te bestemder plaats aangekomen, hadden de twee vrouwen een nieuw matje uitgespreid, er de omboe' op geplaatst, en daar vervolgens een sembhă voor gemaakt; waarna de ḍhoekon alsvolgt had gesproken:

„Ghlănon, Sè Alos, pasèra kasokan alengghi njoanana pernjaï.''

Vrij vertaald wordt dit:

„Ik vraag u, onstoffelijken, wien uwer het lust een bezoek te brengen aan uw dienares.''

Daarna zijn ze beiden zonder spreken wacht blijven houden bij de omboe', voortdurend haar bewierookend, eerst met een gewoon dhoepa-mengsel, maar later met mennjan maddhoe, een fijne, lichtgekleurde soort van benzoë.

Tegen acht uur lichten ze de pop eens op, om te voelen, of ze al zwaar is geworden. Dit immers wordt als het teeken beschouwd, dat er werkelijk een geest is ingevaren. Ze kan soms wel zoo zwaar zijn „als een petroleumblik vol water''. (Ongeveer 18 K.G.)

Maar tot zóó ver is alles gebeurd buiten onze presentie.

Wij zaten op dien tijd, omtrent 8 uur 's avonds, in de kawedanan.

Het was een heldere, lichte Woensdagavond met volle, of al reeds sterke, in géén geval met afnemende maan. (Vgl. Schrieke blz. 63: lichte maan; blz. 74: volle maan. — Hazeu blz. 40: lichte maan. — Te Sålå moet naar onze observatie de maan licht zijn, en ook weer vol, of al bijna vol. — Rassers, blz. 361 acht Nini Ṭowong de personificatie van de wassende maan. — Het had ook een Zondagavond mogen wezen, maar geen Donderdagavond. Zie Schrieke blz. 65, waarmede onze inlichtingen kloppen. — Bij de Javanen schijnt de Donderdag-avond juist gunstig voor dit soort spelen. Hazeu blz. 40, en eigen observatie.)

Het ruime begrinte voorerf van den wedana met de beide groote grasvelden, een links, een rechts, werd moeizaam door de politieoppassers grootendeels leeg van toeschouwers gehouden; het publiek bleef de open ruimte aldoor omgeven als een dichte haag, die telkens weer het heele erf dreigde te overwoekeren.

Een groote nieuwe mat, bleek glanzend in het helle maanlicht, lag vlak voor de panḍăpa uitgespreid, wachtende op wie komen zou. Oost daarvan, dicht bij de menschenhaag, zaten op een matje bijeen een achttal, volwassen vrouwen. Ze zouden straks het gevolg van Njaè Djiboet uitmaken, en haar toezingen, wanneer zij zich mocht willen verwaardigen in het beeld, de omboe' neer te dalen. (Te Bangkalan althans mochten dit gerust getrouwde vrouwen zijn; maar geen zwangere.)

Een zacht waarschuwend gemompel onder de toeschouwers, dat als een wind vaart door den menschen-haag, die doet golven.

Daar breekt de haag open. De hooge gast is naderende. De wachtende vrouwen van haar gevolg gaan haar tegemoet, hurkende voortschuifelend, gelijk men zich beweegt in de tegenwoordigheid van een Vorst. Zij hebben intusschen een wierookbrander ontstoken, en nemen, de draagsters der omboe' bereikt hebbende, ook den hare over, sluiten zich daarna, aldoor schuifelhurkend, achter haar aan. Wanneer de stoet bij de panḍănmat voor de penḍăpa is aangekomen, wordt de omboe' daar neergevleid op een rijstwan, die ze van een hoofdkussentje voorzien hebben. Onder de mat weggestopt ligt het toiletgerei, voor de geest bestemd: een kam; een spiegeltje; het gele huidsmeersel (bereid van oker(?) en bloemen) waarmede bruidsparen en hofdansers plegen gezalfd te worden; wit blanketsel.

Nadat de leidster, het meisje en de vrouwen van het gevolg nog vier maal achtereen diezelfde, reeds meegedeelde, nu dus wèl toepasselijke, uitnooding tot verrijzen gezongen hebben, richt de eerstbedoelde de omboe' op, met den rug van de pop naar zich toegekeerd. — Deze toonde weliswaar geen gezicht, maar het mutsje, uit een vierkant lapje met een enkele naad samengenaaid, had dus alshetware een nekklep, en liet geen twijfel, welke kant als rugzijde bedoeld was. De voorzijde van de omboe' is trouwens die, waar de kolf zal openspringen, de eindlijn van het schutblad te zien komt.

Ḍhoekon en pop richten hun gezicht naar het Zuiden, naar de penḍăpa; het meisje, medium, zit met den rug daarheen. De laatste houdt óók de pop vast, helpt haar overeind houden. De maan, in het Oosten staande, beschijnt de pop dus wel, maar deze ziet haar niet aan. (Vgl. Hazeu blz. 44, waar dit wèl het geval schijnt.)

Voortdurend wordt er bij de omboe' wierook gebrand, en voor de bovenaardsche gast in haar gezongen. Allerlei liedjes wisselen elkander ordeloos af. Naar toepasselijkheid, inzooverre dit mogelijk ware, gegeven het feit, dat de zingende vrouwen zelf van de versjes vermoedelijk heel weinig begrijpen, schijnt niet te worden gestreefd.

We krijgen nu o.a. ook het volgende minofmeer toepasselijke liedje te hooren:

1: Sintring dadi, roen-oeroen-temoerono
Ono kembang joen-ajoenan
Kembang Bo' Loro Endro.

Bevalt een liedje de geest in de omboe', dan wiegt deze heen-en-weer in een vlak evenwijdig aan de schouders der twee tegenover elkander gezeten, haar vasthoudende vrouwen, andersgezegd naar links en naar rechts. Maar staat een liedje haar niet aan, dan houdt ze met die beweging op. En dat is niet de bedoeling. Want gaat het goed, dan moet dit gewieg of geschommel hoe langer hoe vlugger en wilder worden. De beide vrouwen voelen zich blijkbaar voortgedreven of meegetrokken, beginnen hurkzittende voort te schuiven (,,sèla djhălăn gharsot'').

Ze raken van de mat af, schuifelen over den begrinten oprit. Om dezen toestand gaande te houden zingt het koor herhaaldelijk het onderstaande, (waarvan de toepasselijkheid overigens niet blijkt):

5: Bhăng limbhing (bis), boewă'ă emmas
Emmas boewă'ă ènten,
Doeng kodoeng paradhă papan,
Djambè asar asir,
Gellang èkakaloeng,
Kasoemping soering patè,
Bo' Njaï Djiboet.

De vrouwen van het koor volgen het tweetal, dat zich door de omboe' langs kromme lijnen laat meesleuren, en ze zorgen, dat deze aldoor in wierookwalm blijft gehuld.

Woester wordt de zwaaidans van de omboe'. Zijn tempo versnelt.

De omboe' nijgt bij haar zijdelingsche zwaaien thans veel dieper dan aanvankelijk, raakt den grond, slaat dien tenslotte bij elken zwaai, links of rechts, met kracht. Haar dans krijgt het aanzien van een zelfkastijding. De muts valt haar van het hoofd, en ook haar bloementooi verliest ze. (De vrouwen uit het gevolg stoppen die bloemsieraden in den wrong van het jongemeisje.)

Bezetener wordt de dans van de omboe'. Daar springt de bloeikolf open, de lange bloesemaren spruiten er uit te voorschijn. Maar het convulsieve zwiepen, zwaaien, slaan, laat niet af, wordt nog waanzinniger.

In een ongelooflijke snelheid schuift de pop met haar draagsters en gevolg over het grinterf, dringt zelfs het grasveld binnen, waar de schare kijkers bijtijds ze eerbiedig ontwijkt.

Nadat de omboe' langs een wijden boog weer op de mat is aangeland, valt het jongemeisje eensklaps in zwijm, met haar hoofd op een klaargelegd kussen. Een oogenblik houdt de ḍhoekon alléén de omboe' nog rechtstandig. Dan legt ze haar neer op de wan met het kussentje. Met enkele vrouwen gaat ze zelf naast het bezwijmde meisje zitten, en tracht door vragen te weten te komen, welke geest heeft goed gevonden de pop te bezielen, en thans in het meisje te varen.

,,Pasèra, pasèra sè allengghi? Poenopo dhinadjoe, poenopo pernjaè?'' — ,,Wie wie, zetelt hier? Een edelvrouwe? Een dienares?''

Waarop het medium, haast onhoorbaar fluisterend ten antwoord geeft: ,,Sèngko' pernjaè.'' — ,,Ik, een dienares.''

Dadelijk, alsof dat versje een onmiddellijke reactie op deze woorden inhoudt en organisch bij dit moment hoort, — wat overigens uit den tekst niet valt af te leiden, — heffen de vrouwen van het koor het volgende aan:

9: Djaran poetè amiring,
Adjoengklangan babbar banjoe,
Banjoené setjang baggèndeng
Si djaran poetè amiring.

Maar de inspiratie schijnt weer van het liggende meisje te wijken. Ze is overeind gekomen doch lijkt niet in trance. De ḍhoekon heeft de omboe' opnieuw doen verrijzen, en daar de pop wederom begint te zwiepen, komt het meisje te hulp. En opnieuw begint de schuifelgang over het erf, en de dolzinnige dans van de pop; zoo mogelijk nog furibonder dan tevoren.

Het regellooze zingen begint ook weer. We krijgen bijvoorbeeld te hooren:

7: Omboe' toeroen permaïn, Bo' sè
Omboe',
Sajang sadjemproet tampa roempoet.

En ook:

8: Tjengkir gaḍing boedjani middadarè,
Olo agè agè, molong geni so'gosso'an.

(Deze beide versjes schijnen bij Schrieke blz. 68 min of meer gereserveerd voor het stadium van het spel, dat het medium quasi voor ronggèng gaat dansen.)

Voorts nog:

13: Nji rèndèk njaï rènḍoet,
Sapaloenggoe' sia' toeroe,
Atoeroe karanning djiboet.

De pinangbloeikolf is nu een fontein van bloesemaren geworden, bij elken zwaai rechts en links stralen uitschietend. Het druppelen, spatten, het wegvliegen der witte bloemknoppen ver in het rond, doet de fontein veranderen in een vuurwerk, onwezenlijk wit vonkend in het zilverblauwe maanlicht.

Ook het vrouwenkoor zingt steeds enthousiaster. Het begeleidt de heftige, krampachtige bewegingen van de omboe' met rhythmisch handgeklap (,,akopa' '') en zingt de beide volgende tekstjes:

11: Kloeng nangna' nangkloeng nangdjar,
Tabbhoenna rammè pasar,
Kloeng-malengkoeng tantja' olar.

12: Njaè Santrè sèwèk poetè,
Oelat poetè ramboet diko
Bagoes ireng ta' daddi podo
dandango.

Het jongemeisje raakt weer weg.

Het koor zingt soms twee liedjes tegen elkander in. Op een gegeven moment de eene helft het eerste, en de andere helft het laatste van de twee navolgende. (Het laatstbedoelde hebben we met 4a genummerd omdat het ons aan 4 verwant leek, maar geen direct aequivalent bij Schrieke had. Het andere correspondeert met 3.S. plus 2.S.)

3 en 2: Bhăg-ghăbbhăg ghoelă limpoeng,
Ghă toron di bhăbhător
Sassa' aghi sembăjjaghi.

4a: Tangijo Bo' Djiboet
Sidjawani atoeroeg,
Parawan soenṭi aènggo'
Ènggo' perṭoṭèt.

Hierna hervinden ze de eenheid in het onderstaande liedje:

10: Omboe' tilang permaïn
Sini sitoe,
Apa bersoenggoe'
Apa bergoeroe'?

En ze zingen ook weer No. 9 (,,Djaran poetè'').

Onder dit gezang komt het jongemeisje weer tot zichzelf, grijpt nogmaals den bloeikolf méé aan en maakt met de ḍhoekon samen opnieuw een dolzinnig woeste schuifelronde over grint en gras heen en naar de mat terug.

Daar vlijen beiden zich neer.

Algemeene verbazing rondom.

Uitroepen van: ,,Twéé, twéé''.

Niet slechts de maagd, maar ook de ḍhoekon is in zwijm geraakt. De omboe' blijft zielloos liggen. (Vgl. Schrieke blz. 67 over de mogelijkheid, dat er twéé geesten in den bloemkolf varen. — Bepaaldelijk door de pop geslagen was bij ons weten niemand. Dat de ḍhoekon zelve buiten kennis raakt zal wel zeer zelden geschieden.)

De oudste der vrouwen van het koor gaat nu naast de bezwijmde ḍhoekon zitten, een andere naast Ganten, het meisje. De functie der ḍhoekon overnemend, stellen ze de traditioneele vraag: wie, welke geest zich hier manifesteert?

Langdurig wierooken, wachten en herhaald vragen.

Eindelijk antwoordt de geest in de ḍhoekon: ,,Sengko' rato Ghoebhăng''. — ,,Ik ben de Vorstin (van) Ghoebhăng.''

— Bij navrage blijkt later, dat de Madoereezen daaronder een, niet nader bekend, buitenslands gelegen rijk willen verstaan. Men maakt er ons echter op opmerkzaam, dat er in dien naam wel meer kan zitten. Alle bekende beteekenissen van het Madoereesche ,,ghoebhăng'' of ,,ghoebăng'', n.l.: aarden pot, kuil in den grond, (ook: munt met een gat?) lijken als gemeenschappelijk begrip te hebben: holte. Er schijnt voorts reden te zijn om in het Javaansche woord ,,ṭowong'' of ,,towong'' den zin van: l e d i g te vinden. (Vgl. overigens Hazeu blz. 82, die komt tot een mogelijke beteekenis van: bleek.) ,,Ghoebăng'' zou dus naar de grondbeteekenis verwant zijn met den naam van het Javaansche, aan het Madoereesche Djiboet analoge, ,,Ni-Ṭowong-spel''. Zelfs kan er een wortelverwantschap bestaan. (Wang naast wong.) Misschien dat ook de titel, in een ander geval door de bezetene opgegeven: ,,Pottrana Rato Poser-aèng'': ,,De prinses van den navel der wateren'', (vgl. Schrieke blz. 67), niet zonder begripsverwantschap met de door ons genoteerde is. — Ook zou het, dit een-en-ander in aanmerking genomen zijnde, weleens kunnen, dat de aarden of metalen vaten of kommen, volgens Hazeu (blz. 44, 51, 53) in onderscheiden Javaansche streken (Jogja, Madioen, Kenḍal), aan deze spelen tepas komend, daarin niet alleen om hun geschiktheid voor primitief muziekinstrument, maar ook door oorzaken van sympathetische of symbolische analogie zijn beland.—

De geest in het meisje herhaalt het reeds eerder gegeven antwoord.

Nu men weet, welke gasten men voor zich heeft, dient men hen te onthalen.

Op de vraag: ,,Panapa sè èponḍhoedhă?'' — ,,Wat wilt gij gebruiken?'', antwoordt de Vorstin: ,,Minta'a nasè bi' aèng ngènome'', — ,,Ik verzoek rijst en drinkwater''.

Nu, iedereen weet, dat men aan geesten geen gewóne rijst en geen gewóón water aanbieden kan. Zij krijgen dus mennjan maddhoe, (,,honig-wierook'') te eten, en de geur van malaṭè en kananga als drank.

Maar de beide media raken weer half-en-half uit haar trancetoestand, rijzen weer overeind, grijpen opnieuw samen de pop vast, en het schuifelen en zwiepen neemt weer een aanvang. Het koor zingt thans de, hiervoren reeds medegedeelde, tekstjes 13 en 8. Een paar maal raken beide vrouwen opnieuw buiten bewustzijn; nu niet op de mat doch zoomaar ergens op het grint. Maar telkens richten ze zich weer tot hurken op en schuifelen opnieuw voort, tot ze andermaal de mat hebben bereikt, waar ze geruimen tijd dof bezwijmd blijven liggen, ongevoelig voor gezang of toespraak. Het koor zingt het ons reeds bekende 6 en voorts:

6: Èllèlèran kenḍogo kenḍi sari,
Tjalempoeng lo' kasmaran marandono,
Ono kawan, no kawan, no kawan,
Sekar blimbing, Bo' asri-asri katon,
Katon kemantin anjar,
Djambè (enz. Zie het slot van 4.).

Eindelijk slagen de twee oude vrouwen erin, beiden nogmaals fijne benzoëhars te doen eten, en haar bloemengeur te doen ,,drinken''. Maar de twee geïnspireerden weigeren verder wat ook te doen.

Nadat haar de reden hiervan gevraagd is, zegt de Vorstin: ,,Sèngko' ta' mandjhengnga. Sèngko' èḍinna' èghoe'tèngghoe' seperti èn-maènan''. — ,,Ik zal niet op staan. Ik word hier bekeken als speelgoed.''

— Nu, daartegen ware niet veel redelijks in te brengen geweest. Ook in de penḍăpa ontbraken de toeschouwers niet; een groot gezelschap van Inlandsche autoriteiten en van meer-of-minder belangstellende Westerlingen, was daar verzameld. [87]) Dat het meerendeel het schouwspel bezag, beschouwde als een curiosum, viel niet tegen te spreken.

Het was duidelijk, dat de twee vrouwen weigerachtig zouden blijven om in haar trance op te staan en somnambuul te dansen of waar te zeggen. De Vorstin-ḍhoekon gaf trouwens te kennen, dat zij naar haar verblijf wilde terugkeeren, nam met haar pernjaè de emboe' weer op en verwijderde zich in de richting van de angkèr-plek, waar ze vandaan gekomen waren, de vrouwen van het koor volgden haar. Thans schuifel-hurkten allen. (Bij de komst had alleen het zingende koor gehurkt, doch hadden de twee hoofdpersonen de omboe' al loopende rechtstandig tusschen zich in gedragen.)

Een van ons is de processie gevolgd, en zag, dat, op de gewijde plek gekomen, de twee sjamanistische media weer in een diepe en langdurige absentie verzonken.

De vrouwen van het koor weerden zich zoo hard mogelijk om daar een einde aan te maken.

Tot de geest in de ḍhoekon werd herhaalde malen gezegd: ,,Ampon Dhinadjoe, èatorè bhoebhăr. Sè èmmaènan ampon marè''. — ,,Het zij genoeg, Edele Vrouwe; U wordt verzocht, naar huis te gaan. Het spel is reeds afgeloopen.''

Maar pas na een ruim gebruik van eau-de-cologne (!), na het wrijven van slapen en hals, kwam de oude vrouw bij. — Voor het meisje sloofden ze zich

87) Zelfs de Regent had, zoo deelde hij ons mee, het spel nooit eerder zien spelen. Wel het gehóórd uit de verte. Indertijd kreeg men er 's avonds vaak het zingen van te hooren en zei dan tegen elkaar: Ze maken weer Djiboet in de kampong.

Trouwens schijnt het (Europeesch?) bestuur dit spel een tijd lang stelselmatig te zijn tegengegaan. R. Sosrodanoekoesoemo vertelde ons, dat men er wel Art. 545 W.v.S. op heeft willen toepassen: ,,Hij die zijn beroep maakt van waarzeggen, voorspellen of droomen uitleggen, wordt gestraft....'' (enz.).

Met welk resultaat, weten we niet. Maar we denken niet, dat het artikel voor het uitroeien van zulke spelen geschreven is. En we kunnen het niet helpen, maar we vreezen, dat de vervolgende bestuursambtenaar ook niet zoozeer de wetsovertreding heeft willen doen straffen als wel een hem ,,ongezond'' dunkend gebruik tegen gaan. — Zoo staat ons ook een eenigszins stuipachtig stuk voor den geest van, het is ons ontschoten welken Hollandschen journalist, die op een film van Bali de Sanghyangs gezien had en ried, dàt te knippen. Want dat was wèl erg, die door wierook bedwèlmde meisjes. We weten niet, maar we meenen, dat hij zelfs convulsies geconstateerd had.

Nu, wat dat betreft, kan hij dan misschien bij gelegenheid ook eens gaan kijken in Pinksterbijeenkomsten, naar de lieden die dààr ,,den geest'' krijgen. — Zou ook een magisch mediumschap inderdààd ongezonder zijn dan het Westersch spiritistische? En wat de waarzeggerij betreft, de advertenties als wij er onlangs een knipten: ,,Astrologie. Wetenschappelijke, serieuze en eerlijke predicties......'' (enz.), zeggen wat die aangaat genoeg. Van de psychanalistische droomduiderijen zij hier maar gezwegen.

Dit alles echter bewijst, dat men de ,,bijgeloovige'', ,,ongezonde'', irrationeele, onderhelft van de menschelijke natuur wel den voordeur kan uitjagen, maar dat ze dan galoppeerend door een achterdeurtje weer

minder uit; ze lieten het arme kind eerst vrijwel aan haar lot over. Want de geest in haar, die der hofdame, mocht immers toch niet eerder vertrekken dan haar Vorstin.

Toen tenslotte beiden weer bij bewustzijn gekomen en wat uitgerust waren, wandelde het heele gezelschap, de omboe' op de sèngètplek achterlatende, naar de kawedanan terug, om na een belooning in geld ontvangen, en nog wat bijeen gezeten te hebben, huiswaarts te gaan.

— Toen we achteraf, den volgenden dag, aan de ḍhoekon vroegen, wààrom het spel toch zoo gauw afgeloopen was geweest, wist ze zich niets meer te herinneren. Na lang afwezig voorzich-uit-staren zei ze tenslotte, dat ze het gevoel gehad had, weggetrokken te worden.

Verwante spelen.

We zijn er niet in geslaagd, te Bangkalan het àndere in de publicatie van Dr. Schrieke besproken spel, het zuivere kleinkinderspel, genaamd ,,Ḍingḍingtja'', (Schr. blz. 61, 62), voor ons te laten spelen. Men maakte bezwaren, zei, dat de ouders het niet graag meer hadden enz..

Alleen kwamen we te weten, dat de ,,woorden'' ervan: ,,ḍingḍingtja' ḍingḍingnong (enz.)'' op drie tonen worden heen-en-weer gezongen: één bijnoot zoowat een halven toon boven en een tweede bijnoot zoowat een heelen toon onder den hoofdtoon gelegen. Zeg dus: e, e, f -, e, e, d -; etc.).

Dat dreuntje kan dus wel correspondeeren met die primitiefste, vaag drietonige elementen van de Javaansche ,,Ni-Ḍoq''-muziekjes, waar we al iets over hebben gezegd, in het vorige kapittel, toen we het over primair vocale muziek hadden. —

— Dr. Schrieke (blz. 64 en 66) en zijn zegslieden maken geen verschil tusschen een Djiboet- en een Sintringspel. De geest in den bloeikolf zou ,,djiboet'' heeten, maar overgegaan in het medium ,,sintring'' genoemd worden. — Sommige door ons te Bangkalan geraadpleegden, bevestigden dat.

Maar letten we op de liedjes, zooals ze dien avond gezongen werden, dan moeten we zeggen, dat het niet erg leek uit te komen: Het woord sintring hebben we zoo goed als niet hooren gebruiken.

— Ma-ḍhālima, het dwergje van de kinderliedjes, ontkende de identiteit nadrukkelijk. En anderen bevestigden haar opvatting.

Sintring.

Ze beschreef ons het eigenlijke Sintring alsvolgt:

Dit is een spel, dat men uitsluitend speelt als er een diefstal is voorgevallen.

Er wordt als receptaculum voor den geest géén pinangbloeikolf gebruikt doch een weefjuk, ,,paot'', welks bovenhelft ingesmeerd is met gele huidzalf, (de Javaansche ,,borèh''), en welks onderhelft omhuld is met een stuk wit katoen, dat als sarong dient, en vastgehouden wordt door een witte katoenen ceintuur. (Factisch heeft zulk een juk natuurlijk geen boven- en onderdoch alleen een rechter- en een linkerhelft. Maar het ding zal bij deze

---

naarbinnen komt; — zoo ze al niet ,,helderziend'' maar geblinddoekt in een auto door de straten van onze drukste stad raast, die toch waarlijk niet voor zulke proefnemingen bestemd zijn, en kans loopt, als ze zelf niet faalt, door den schrik van een zenuwachtiggeworden tegenlegger schromelijke malheurs aan te richten.

Neen waarlijk, we hebben alle reden voor elkànders irrationalismen wat tolerant te zijn, en niet in anderen tegen te gaan, wat we in ons zelf niet weten te overwinnen.

En, wijl het irrationeele, wonderdadige, een onuitroeibaar menschelijk verlangen blijkt te bevredigen, kunnen we het liever in zijn oude, schoone, vrome uitingen eerbiedigen en bewaren, dan het in allerlei verdachte inferieure vormen wéér te zoeken. Onze Balische vrienden moeten zich vooral niets laten wijs maken. Het was een wààr woord van Tjokorde Soekawati: Een voorrecht en een geluk om Sanghyang te worden!

gelegenheid verticaal inplaats van horizontaal worden bekeken, en zóó als quasi-menschelijke gedaante worden behandeld en gekleed. Volgens Schrieke is van de „omboe' " het bloote bovenlijf met blanketsel gepoeierd. Blz. 63.)

Een bloemversiering krijgt het juk niet.

De geschikte avonden zijn weer Malem Kemmès of malem Sennèn.

Een jongetje van een jaar of zes draagt de gekleede paot naar een sèngètplek, en legt hem daar neer op een nieuwe mat. Hij blijft daar van de schemering tot omstreeks negen uur. Er wordt wierook bij gebrand.

De ḍhoekon spreekt alsvolgt de geesten toe: „Èso'ona sè alos, pasèra sè alengghi, Ghoestè otabă Dhinadjoe, bhărăng kaoelă sè èlang, terro onènga sè ngabă': lakè otabă binè." — „Ik smeek U onstoffelijke, wie het zij, die daar zetelt, edelman of edelvrouw, mijn goed het verlorene, ik verlang te weten, wie het gestolen heeft, man of vrouw."

Is de paot bezield geraakt, dus zwaar geworden, dan dragen de ḍhoekon en het helpertje hem naar het erf van den bestolene, houden hem echter horizontaal. Beiden, met nog circa 8 of 10 vrouwen van hun gevolg, (mannen doen er niet aan mee), zingen onder het loopen het hiervoren weergegeven liedje No. 1 „Sintring dadi": „De Sintring is geworden, gekomen", dat dus toepasselijk mag worden geacht.

Op dat erf wordt een mat gespreid. Ḍhoekon en jongetje gaan daarop naast elkander zitten, het juk, nog steeds horizontáál, op hun handen dragende. Voelen ze den paot weer zwaarder worden, dan brengen ze hem in verticale positie. Hij raakt dan meestal dadelijk in een zwiepende beweging. De ḍhoekon en zijn kleine helper laten zich door den zwaaienden jukpop het erf over en verder trekken, tot deze de plaats van het gestolene, of de persoon van den dief heeft aangewezen. Vindt hij den dief, dan slaat de sintring dien zoolang, tot hij het gestolene teruggeeft.

Is dit gebeurd, dat gaat het in optocht terug naar de heilige plek, onder het zingen van het liedje No. 3 plus 2. Dat tekstje schijnt niet bepaald toepasselijk. Daar op de berritplaats wordt de geest bedankt voor zijn hulp. Het spel is afgeloopen. Men neemt de paot gewoon mee naar huis terug.

De juistheid dezer beschrijving werd ons bevestigd, maar ze is mogelijk niet geheel volledig.

Ma-ḍhălima zei echter uitdrukkelijk, dat er tusschen dat eene liedje vóór het begin van de eigenlijke actie der pop, en dat andere, nà het einde ervan, n i e t wordt gezongen.

Een belangrijk onderscheid met het „Djiboet"-spel schijnt ons, dat de hulpvaardige geest zich ditmaal tot de materialisatie in de pop bepaalt, en niet daarna secundair incarneert in een medium. Trouwens bij Ni Ṭowong, gelijk dat door Hazeu beschreven is, (blz. 48) geschiedt dit laatste evenmin. N. Ṭ. wijst voorts óók wel gestolen goed of dieven aan, maar doet dit door knikken in een bepaalde richting, „in vroeger tijd door er zelf heen te loopen", (Hazeu, blz. 49).

Paot.

Een andere vorm, of een verwant spel, waaraan óók een weefjuk te pas komt, droeg daar zelfs den naam van. Het scheen vooral thuis in de streek van Sampang. We hebben het niet voluit zien spelen, maar ten huize van den wedana van Sampang werd de gebruikelijke pop ons vertoond en het bijbehoorende liedje voorgezongen door vrouwen uit een désa, welks naam we genoteerd hebben als Pelagan. Vergissen we ons niet, dan ligt dat dorp nabij de zeer vereerde begraafplaats der oude Sampangsche vorsten, die vrij ver

Zuid-(West?) van de plaats Sampang gelegen is.

Veel respect voor het magische werktuig, dat hun paotpop is, toonden ze niet, die vrouwen. Ze waren, in tegenstelling met wat we te Bangkalan hadden waargenomen, zelf maar triest weinig onder den indruk, lacherig, en schenen in het geheel géén bezwaar gemaakt te hebben om de pop bij klaarlichten dag naar de stad te brengen, — wat zéker niet hoorde, — en te demonstreeren, hoe het bij het spel toegaat, zonder dat er iets van bleek, dat ze het gewiegel inderdaad beschouwden als van de pop en een daarin huizenden geest, en niet van haar, de draagsters, zelf, uit te gaan.

Maar dit bewijst natuurlijk niet strikt, dat, hadden ze werkelijk aan het echte spel deelgenomen, bij nacht en uitgaande van een als heilig of onguur bekend staande plaats, ze zich even sceptisch zouden getoond hebben. Hoewel, de opmerking, dat de pop er alleen in slaagde, dieven of gestolen goed op te sporen, als de diefstal bij dàg gebeurd was, — leek ons toch al te logisch rationalistisch, en ontsproten aan de wetenschap, dat het spel geméénlijk mislukt. Immers de méést͏e diefstallen geschieden natuurlijk 's nachts!

Wat nu verder die pop aangaat, deze had tot romp een mand. Dat gebruik van een mand of korf komt bij dit soort spelen op Madoera of Java vaak voor, maar gewoonlijk wordt er dan of een kegelvormig rijststoommandje, of een z.g. handfuik voor genomen. (Dit laatste is, meenen we, geen werkelijke fuik, geen vischval, doch een korf bestemd om over bodemvisschen gestulpt te worden.) Doch voor het maken dezer pop was een gewone mand gebezigd, een băkol, gelijk die b.v. bij koopvrouwen in gebruik is, rond van bovenopening, meer vierkantig van bodem. Trouwens ook hier in Sálà hebben we bij een dergelijk spel weleens dat soort van mand zien gebruiken.

Die băkol was onderst-boven op een rond houten dienbord, een ḍoelăng, gezet. (In het algemeen genomen is bij dit genre van spelen een rijstwan van gevlochten bamboe als draagmiddel gebruikelijker.) Dwars boven over den bodem van de mand lag het weefjuk. En daar loodrecht op of overheen was een waterschep, een gehalveerde en gesteelde klapperdop gelegd, met zijn opening naar beneden, en met zijn steel naar den kant, die de voorkant van de pop moest worden. Het juk levert de twee armen, de schep het hoofd van den gehurkten romp die de mand is.

De armen zijn omwonden met een grove, grauw-witte buikband (bhĕngkong), gelijk die daar in de streek nog wel wordt geweven. Deze zeer lange smalle doek (bestemd om vele malen om het middel eener vrouw geslagen te worden) hangt van allebei de uiteinden van het juk slap neer, (dit is op onze photo niet te zien); aan den eenen kant met zijn franje van scheringdraden, aan den anderen met zijn doorgevouwen midden.

Die bhăngkong loopt achter om het „hoofd" der pop. Een fraaie oude „tjènḍhi(h)"-doek was om het achterhoofd geslagen, en omwikkelde verder den geheelen romp. Van den rechter naar den linker schouder liep voorts achterlangs ook nog een touw, dat, beiderzijds rond het juk vast geknoopt, die witte omwinding belette los te raken.

Niet te vergeten is, dat op de bolling van den cocosdop, aan den kant van den steel met rijstmeel en roet een gezicht staat geteekend. (De steel zelf wordt verborgen door de tjènḍhi.)

Zulk een pop nu behoort na zonsondergang naar een berrit-plaats gebracht te worden door een kleinen jongen, die daar wierook brandt en de walmen alshetware opvangt in de holte van die rompmand. Daarbij zegt hij de woorden: „Torè njè kiaè kaoelă

njo'ona sè alèm, lakè binè''. — ,,Welaan Vrouwe, Meester, met uw verlof, gij wèlgeleerde man en vrouw.''

Vervolgens gaat het jongetje heen, om tegen ½ 9 weer te keeren en de pop, die nu in zijn geheel ,,paot'', maar óók wel ,,djiboet'' of ,,sintring'' wordt genoemd, te halen. Hij brengt haar naar het erf van wie bestolen is, en zet haar daar neer op een matje. Er wordt opnieuw wierook gebrand. Vier vrouwen, (het is onverschillig of dat kinderen, jonge meisjes, getrouwde vrouwen of weduwen zijn), komen om haar heen zitten en zingen een zesstrophig lied. Immers alles wat er aan tekst is, wordt hier op een-en-dezelfde wijs gezongen. Een veelheid van melodieën, gelijk op Java of te Bangkalan, ontbreekt. Het éénige wijsje maakt trouwens den indruk een corruptie, verflauwing van een der Bangkalansche te zijn.

De vrouwen houden intusschen, gedurende het zingen en herhalen van het bedoelde lied, hun vingertoppen onder den rand van het dienblad. Raakt de pop in actie, dan gaat ze schommelen met blad en al, en trekt haar opgerezen draagsters mee naar de plaats waar het gestolen goed verborgen ligt, of waar de dief zich bevindt, die door de pop met haar arm geslagen wordt. Ze zingen dóór tot het spel is afgeloopen.

We vergaten nog, in tegenstelling met wat men bij Hazeu en Schrieke vermeld vindt, — dat de materialen voor de pop oud en versleten moeten zijn, — was hier van zulk een eisch geen sprake. D.w.z., de tjènḍhi, een oud-modisch, kostbaar en zeldzaam weefsel, is vanzelf oud. De paot is gebruikt. Bij mand en schep hebben we aangeteekend ,,nieuw''. Maar we zijn achteraf niet zeker, of dit een vereischte was, dan wel, in antwoord op onze vraag: moeten ze oud en opgebruikt zijn, alleen maar wilde beduiden, dat er tegen het gebruiken van nieuw materiaal géén bezwaren bestonden.

Ziehier de gezongen tekst. (We drukken dien p r e c i e s zoo af als een Madoerees hem noteerde. Vertaling moge tot na die der Bangkalansche teksten wachten.)

I. Boet-djiboet, djiboeddhă Njai
Sintring
Bidhăddhări anak tembang
Dhen ajoe samelar Bădhăna
Endro
Kaja mendat, kaja mendoet
Tenga ikoe mambet-mambet.

II. E njai njai djaloek sekar blimbling
Boe' Asri, asri katon
Boe' Landjar kenning ghoena,
Ghoenai lantjeng toea
Bă' Belloe' andjhălănan,
Ta' soempring soerang pati,
Ta' gelong-gelong mekar,
Laloentang malati toempang.

III. Kang modoeng, kang moedoengnga
Tjendhi karim dhelembah tekos maran
Marandhini kelawan insoen
Ta' teng-tenteng gellong rambăjena. (Bis.)

IV. Raroentji, raroentjina boeă emmas
Emmassa aboeă enten
Enten paradhă papan,
Ta' teng-tenteng gellong rambăjena. (Bis.)

V. Lillirang, lillirangnga
Tjendhi karim dhălembak tekos maran
Marandhini kalawan insoen
Ta' teng-tengteng gellong rambăjena. (Bis).

VI. E njai parabăn njai Abbhiï,
Ta' pilis koenjik kapoer,
Sasenoemma karantejan,
Ta' tenteng gellong rambăjena. (Bis.)

Over de teksten en de muziek.

Wanneer we hier iets gaan schrijven over de tekstjes, gebruikt bij het Madoereesche Djiboetspel en zijn verwanten, en door ons in de vorige paragraphen reeds afgedrukt, dan zal, hopen we, de Lezer daarin wat anders zien, dan baldadigheid en euvelen moed.

Trouwens onze motieven kent hij, want het zijn dezelfde als die ons dreven tot het tant soit peu vertalen van de woorden der kinderliedjes, wier melodieën we genoteerd hadden.

Aan onze Zeer en Hoog Geleerde voorgangers inzake het beschrijven der Djiboet- of Ni-Ṭowong-spelen, hebben we niet zeer veel steun. Weliswaar toonde dr. Hazeu zich in het eind barmhartiger, dan hij aanvankelijk vanzins scheen te zijn. Immers na (op blz. 44) het woordelijk vertalen nutteloos, het omschrijven van den zin meerendeels onmogelijk genoemd, en dit later nogeens herhaald te hebben (blz. 92), geeft hij (blz. 93 vv.) van de Javaansche N.-Ṭ.-versjes juist zooveel vertaling of omschrijving als dan toch mogelijk bleek.

Maar de overeenkomst tusschen de Bangkalansche tekstjes, — ze mogen dan nog zoo naar het Javaansch trekken, — en de eigenlijke Javaansche is niet groot; dus konden we aan Hazeu toch niet veel ontleenen.

Dr. Schrieke, consequent, gaf volstrekt géén vertalingen, noch omschrijvende verklaringen.

Nadat dr. Hazeu (blz. 92) de belangrijkste van de N.Ṭ.-liedjes incantaties, bezweringszangen genoemd, en eerder (blz. 37) eraan herinnerd had, dat kinderspelen meermalen een authentiek beeld geven van gebruiken en plechtigheden uit lang vervlogen tijden, en dikwijls speciaal van religieuze handelingen, was er geen groote sprong noodig om in die liedjes rudimenten van overoude priesteressenlitanieën te vermoeden (Schrieke blz. 73).

Wanneer voor de taal dier veronderstelde oud-Javaansche of oud-Madoereesche priesterlijke zangen óók gegolden heeft, wat Adriani over een priestertaal van Midden-Celebes schrijft, (zie het groote werk van dr. N. Adriani en Dr. Alb. C. Kruyt over ,,De Bare'e sprekende Toradja's......'', III, blz. 37 vv.), dan zouden we in onze tekstjes dus te maken moeten hebben met verzen, vervat in een ,,gemaakte taal'', ,,een zuiver kunstprodukt'', maar die vervolgens verbasterd zijn door een (zich van de regels dier kunstaal in het geheel niet meer bewuste) mondelinge traditie gedurende eeuwen.

Men moet gedecideerd optimist zijn, om, die situatie geaccepteerd, met dr. Schrieke nog hoop te voeden, dat bij vermeerdering der gegevens een afdoende verklaring in de toekomst wellicht niet is buitengesloten. Stellig zullen er van tekstjes als hier bedoeld, nog veel méér varianten, en mogelijk óók nog wel analogieën bij verwante volken of in de geschreven litteratuur te verzamelen vallen. Maar we vreezen, dat géén werkelijke verandering hunner positie daar het gevolg van zal wezen.

Aangenomen dat dr. Adriani inderdaad geheel geslaagd is bij de vaststelling van de regels, het systeem, der aanvankelijk zinlóós schijnende wàànzin van de ,,Woerake''- taal, dan bewijst dit nog niet, dat, indien een dergelijk geval van systematiseerende waanzin bovendien gevolgd is door zware afstomping, kindschheid, de belangstellende onderzoeker dan nog iets van des patiënten uitingen zal kunnen verstaan.

Trouwens is het natuurlijk nog niet b e w e z e n, dat aan de N.-Ṭ.- of Djiboet-tekstjes een k u n s t m a t i g e priestertaal ten grondslag ligt, en ook niet bekend h o e ver de analogie tusschen de constructiewetten der onder-

scheiden Indonesische liturgische kunsttalen (geestentalen) gaat eventueel.

Of iemand bevoegds er de taal der Javaansche N.-T.versjes al eens nauwgezet op heeft bekeken, inhoeverre ze sporen van Adriani's onderscheiden kategorieën vertoont, van de oude woorden, van de aan andere, verwante talen ontleende woorden of vormen, van de opzettelijke woordverminkingen, (bijwijze van krompraten of kindergestamel?), weten we niet. Maar dergelijke onderzoekingen schijnen iniedergeval nog niet gepubliceerd.

Echter kan, zooals we daarnet reeds in beeldspraak te kennen gaven, de combinatie van eventueele opzettelijke met geheel toevallige verminkingen aan de ontraadseling van het resultaat niet bevorderlijk zijn. — Wat het ontleenen van elementen aan vreemde talen betreft, die Bangkalansche Djiboetversjes lijken vol met Javaansch te zitten, ja bij sommige tekstjes hebben we weleens getwijfeld, of ze wel Madoereesch waren. Maar tendeele kan onze indruk daarvan overdreven zijn, — voor wie wat meer Javaansch dan Madoereesch kent, moet het vele, wat Javaansch en Madoereesch gemeen hebben, herhaaldelijk dingen directe ontleeningen doen schijnen, die het niet zijn, — ook is een werkelijk Javaansch gekleurd zijn te gemakkelijk uit den generalen invloed te begrijpen, die het Javaansch bij de Madoereezen heeft gehad als litteratuurtaal en hoftaal, waardoor het op alles en nog wat alshetware afverven moest, dan dat we er hier een bizonder, quasi-religieus verschijnsel in zouden mogen zien. (Vgl. voor Javaansche ngokowoorden als Madoereesche alos-tingghi-uitdrukkingen, het W. B. van P. & H. blz. VII; voorts voor Javaansch in kinderliedjes of populaire liederen van de Madoereezen ons vorige en voorvorige hoofdstuk.)

Wat het vierde onder de voorname constitueerende elementen der door Adriani besproken geheimzinnige priesterlijke taal betreft, de wisselwoorden of -termen, die een ding of persoon bij een anderen dan zijn eigenlijken naam noemen, we hadden verwacht, dat die ook in de Madoereesche Djiboettekstjes zeer frequent zouden zijn, en de duisterheid daarvan grootelijks verergerd blijken te hebben. Maar deze verwachting kwam bedrogen uit. Trouwens ook in de Javaansche N.-T.-versjes domineeren ze niet. Eigenlijk is het daarin alleen de pop of de geest zelf, die niet bij den waren naam genoemd wordt, tenzij om hen te plagen, (Hazeu blz. 48, 88, 89, 94, 95, 96). Dr. Rassers heeft nadrukkelijk betoogd, dat de namen, waarmee Nini Towong in den loop van de ceremonie wordt aangeduid, en die haar als 't ware telkens in een andere hoedanigheid voorstellen, (het dwergje of het schurftige kindje, de non, de nonah, die een schip met haar geliefde verwacht, de maagd of de nieuwe bruid, — niet al deze aanduidingen zijn overàl bekend —), correspondeeren met de verschillende ontwikkelingsphasen der vrouwelijke hoofdpersoon van het initiatiedrama, dat hij in deze spelen weerspiegeld ziet. (Rassers 352, 353 vv.)

Maar een ruimer gebruik schijnt er van verhelend-verbloemende termen in de bedoelde Javaansche en ook in de correspondeerende Madoereesche tekstjes nauwelijks gemaakt te worden. Wat wel wonderlijk is, gegeven hun veelvuldige voorkomen elders in de Javaansche taal en letterkunde, als krâmâtermen, wangsalans etc..

Maar misschien waren ze er toch wel, in onze Madoereesche Djiboetversjes, gaven die ons raadsels op, waar we niet slechts het antwoord niet van konden vinden, doch die we niet eens als zoodanig onderkenden.

Overigens, aan onzen ijver heeft het niet gelegen, wanneer we voor de hermetische geheimzinnigheden der tekst-

jes geen passenden sleutel gevonden hebben: menige sleutel, dien we, vol hoop, probeerden, brak jammerlijk af; en zelfs de loopers, de dievensleutels gaven geen goed resultaat: Er waren wel momenten, dat we meenden een onverstaanbare plaats begrijpelijk te kunnen maken, door b.v. de lettergrepen op andere wijze tot woorden te verbinden, dan de Madoereezen zelf dat bij zingen of opschrijven (in Latijnsch schrift) deden. Of dat we er een tekstje van verdachten een dubbelen zin te hebben, al naarmate we het verstonden als Madoereesch of als Javaansch. Ondènkbaar is zooiets natuurlijk niet, (dat blijkt!). Vooral niet voor wie aanneemt, dat aan de tekstjes een gemààkte taal ten basis ligt. Maar per slot dorsten we zulke hypothesen toch niet volhouden.

Bij het vertalen hebben we samengewerkt met een Madoereesch jongmensch, dat het spel in quaestie niet kende, en dus moeilijk vooropgezette meeningen over de beteekenis van het geheel of van de details kon hebben. Alleen was hem weleens een wijsje en tekstje bekend, dat óók wel buiten het verband van het spel als liedje bleek gezongen te worden. We meenen ook zorg gedragen te hebben hem niet met ònze vooroordeelen te influenceeren.

Het trof ons, dat meer dan eens, wat hij uit een tekst dacht te verstaan, een zekere verwantschap met van elders beschreven mythologische of magische voorstellingen of begrippen leek te vertoonen, die hij bij navrage zeide n i e t te kennen. Dit scheen dus eenigen waarborg voor de juistheid zijner opvatting te geven. Maar desniettegenstaande moesten we achteraf herhaaldelijk zulk een opvatting weer loslaten, omdat we haar taalkundig niet verantwoordbaar achtten.

Hoe het nu met dit alles gesteld zij, hieronder moge naast de notatie en bespreking der onderscheiden wijzen, het magere resultaat onzer pogingen tot vertaling volgen.

Van het tekstje No. 1 (zie hiervoren blz. 252) bezitten we niet veel varianten.

Het slot van den eersten regel kan beter „oeroen-oeroen-temmoeroeno" luiden gelijk 1. L. en 1. S. factisch zeiden of schreven. Ook kan deze regel als beginwoord „djiboet" hebben inplaats van „sintring". L. en S. beginnen den lààtsten regel met „S i kembang".

Voor het (n)dadi vergelijke men Hazeu (blz. 42, en ibid. noot, blz. 89 en 90.) — Met Jav. „dadi" of Mad. „dhăddhi" brengt Kiliaan nog in verband het woord „dhin-dhădhin": zeker spook, ontstaan uit den geest van een afgestorvene, (dit vermelden we ter toelichting van de nuances, die zich kunnen ontwikkelen uit de grondbeteekenissen van: iets worden, gereed komen, gelukken, ontstaan).

Het „toemoeroenå" komt ook in twee der Jogjasche N.-Ṭ.-versjes voor (Hazeu blz. 45, vgl. blz. 92).

Op dat raadselachtige „joen-ajoenan", Madoereescher dus: „djoenadjoenan" van den tweeden regel kan men het W.B. van Kiliaan vergelijken. Beteekenissen als: „voor elkander staan of zitten" lijken nauwelijks toepasselijk, al moge de omboe'-pop dan factisch vóór de ḍhoekon zitten, (zie onze blz. 251). Maar „ajoen" schijnt ook een zeer hoog woord voor woning, verblijf te kunnen zijn. Misschien mogen we hier aan die beteekenis denken en dan vertalen:

De djiboet ontsta(at), ze dale neder.
— Er is een bloem als gastverblijf, —
De bloem (van) Jonkvrouwe Èndra. —

In dit Madoereesche geval schijnt de geest dus wel bij haar naam (van Djiboet of Sintring) genoemd te worden, wat volgens Hazeu in de Javaansche gevallen niet mag, (H. blz. 94), en dan ook niet geschiedt, dan om haar te plagen. In zijn tekstjes staat dan ook „w i d å d a r i temoeroenå".

Voor een bloem als (verondersteld) widâdari-verblijf zie men nog hiervoren hetgeen we over het kinderliedje ,,Ri-toeri'' hebben geschreven.

De wijs van dit djiboetliedje, (die ook voor de tekstjes No. 8 en No. 12 gebruikt werd), hebben we in verschillende vormen opgeschreven.

Het bovenste vindt men den meest authentieken vorm, den door de ḍhoekon gezongene.

Daaronder staat de manier, waarop een politieoppasser van den regent van Bangkalan het zong.

Beide vormen schijnen duidelijk, goed sléndro, maar de laatste der twee lijkt quasi modaal één trap hooger te liggen dan de eerste, al belanden ze op denzèlfden slottoon.

De frissche levendigheid der melodische beweging kenmerkt allebei. Belangrijk is, dat het wijsje doorloopend maar vier tonen gebruikt, den vijfden zuinig opspaart, bewaart om hem maar één maal aan te raken. Het neerduiken dat de melodie, hem aanrakende doet, heeft aesthetisch gedecideerd het effect van....toppunt.

De derde vorm is nauw verwant aan den tweeden. Hij werd ons door een schrijver van den regent gedemonstreerd als de vorm, die het deuntje aanneemt, wanneer het als gamelanthema wordt gebruikt. Nader beschouwd staat deze derde vorm overigens tusschen den eersten en tweeden in.

Tenslotte hebben we ook het tweede gedeelte van het gamelanthema opgeschreven.

Bij navrage zei de man in quaestie, dat de genḍing daar ,,ngongghă'aghin'', daar omhoogsteeg, werd opgebeurd. De term correspondeert blijkbaar met het Madoereesche ,,ongghă'ăn'' of het Javaansche ,,moenggah'', dat we eerder voor zulk een overgang hebben gevonden.

Gemeenlijk pleegt zoo'n tweede deel een thema te hebben onafhankelijk van het thema in het eerste gedeelte; en ook een kortademiger, kortergeleed bewegingstype te vertoonen, veelal dat van een ladrangan of ketawang.

Maar hier, in dit geval, leek de beweging ons zeer veel gedragener dan aanvankelijk.

Pas achteraf, bij het nalezen, niet bij het hooren, bemerkten we, dat het thematisch materiaal in beide helften au fond identiek is. Alleen zijn alle vroolijke vocale buigingen, die in de eerste helft bewaard waren gebleven, vervolgens gladgestreken, weggestreken. Nadat het thema zoo een nogal indifferenten, uitgestreken vorm van instrumentalen cantus firmus had gekregen, heeft men, zooals vaak bij langzame gamelanthema's geschiedt, om geen gaten tusschen de opeenvolgende themanoten te laten vallen, het feitelijke bewegingstype der themapartij dubbel zoo snel gemaakt, door tusschen iedere twee eigenlijke themanoten telkens een-en-denzelfde noot te doen aanslaan, het thema daarmee alshetware aanlengende, verdunnende.

Mogelijk, dat bij de feitelijke uitvoering van dat tweede deel door een geheelen gamelan, de paraphraseerende of de melodische stemmen den oorspronkelijken, vocalen vorm van het thema wel in de gedachte helpen houden, dien citeeren. Zeker is dit echter allerminst. De aardigheid kan juist wel zitten in het dissimuleeren van de identiekheid der twee afdeelingen. Zooals ook b.v. in Westersche muziek alle moeite kan gedaan worden om aan een variatie een volstrekt ander karakter te geven dan het thema had.

Onze speler bleek geneigd om, na dat tweede deel gespeeld te hebben, weer naar het eerste terug te keeren, dat tweede dus te hanteeren zooals men met een z.g. trio doet. Dat is zeker geen algemeene gewoonte bij stukken,

die een tweede deel hebben. Of dit echter bij dit bepaalde gamelanstuk daar te Bangkalan wèl placht te gebeuren?



Het tekstje 3 plus 2 (zie onze blz. 253) vertoont ook niet veel afwijkingen.

Dat wil zeggen, in de lezing L. hebben we staan: ,,bhăg-ghăbbig'', — ,,engghă toeroen'', — ,,bhăbhătoer'', ,,sambăjjaghi''. Maar dat zijn geen werkelijke verschillen.

S. maakt er twee afzonderlijke liedjes van: 2.S. bestaat uit onzen 2den regel, gevolgd door den 3den, 3.S. uit onzen 1sten regel, weer door dien derden gevolgd.

Het eerste woord van onzen eersten regel, vermoedelijk beter ,,bhăg-ghăbbhăk'' te spellen (S. heeft overigens: ,bhăk-ghăbhig'') mag mogelijk wel in verband gebracht worden met Madoereesch ,,gărebbek'' of ,,ghărebbek'', Javaansch ,,garebeg'': het ,,geluid van veel menschen die samen loopen,'' het ,,in een drom loopen'' zelf.

Van ,,limpoeng'' schijnen de bekende beteekenissen niet te passen, geen zin op te leveren. We hooren echter een, niet onmogelijk, maar uiterst onzeker verband veronderstellen met Jav. woorden als ,,kepoeng'', en Madoereesche als ,,lèkkong'', ,,lèngkong'' en ,,lèmpo', met alle een grondbeteekenis van omringen. Ons woord zou dus wel een dergelijke beteekenis gehad kunnen hebben, al kennen de woordenboeken en de huidige Madoereezen het niet in dien zin.

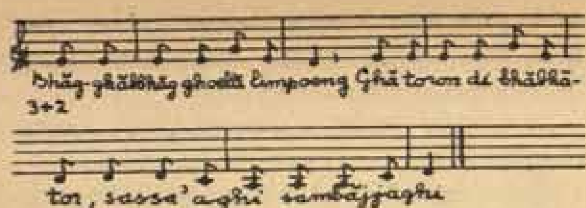
,,Sasa'', gewoonlijk: wasschen, maar ook: uitkloppen, uitslaan e.d. hebben we in dien laatsten zin opgevat.

Via veel hypothesen, en zonder de minste zekerheid belanden we dan op het volgende:

In een drom gaan wij rond (??), — Den batoer (de stoep) op en neer (op en af?), — Klopt uit (de boel), gooit over hoop (de boel).

We willen echter niet verzwijgen, dat geraadpleegde Madoereezen het ,,ghoelå'' niet in den zin van Jav. ,,koelå'', doch van ,,goelå'', dus: suiker wilden verstaan, en ,,limpoeng'' als te staan voor ,,limpang-limpoeng'', den Jav. naam van zeker koekje, (Mad. ,,lompang''?), en het heele tekstje eer lieten belanden in de buurt van een offer van lekkernijen, dan van een soort exorcisme, waar het bij ons op schijnt te zijn uitgedraaid.

Het wijsje is simpeltjes, maar toch niet zonder charme. Voornamelijk weer door de manier waarop het zijn låågsten toon aanraakt. Dit maakt het ook min-of-meer verwant met de melodie van No. 1. Het sléndrokarakter lijkt ook in dit geval duidelijk.



Ook bij het tekstje No. 4 zijn de varianten niet belangrijk en geven geen licht. (Blz. 250.)

L. heeft in den eersten regel niet ,,tjangka'iro'' doch ,,tjangka'èlo''. Bij S. ontbreken die vier lettergrepen geheel maar wordt tusschen ,,Bo' '' en ,,Djiboet'' nog het woordje ,,njai'' ingelascht. — Het ,,tenga'iro'' uit den tweeden regel wordt bij L. ,,tangnjaèlo''. Voor ,,potoengan'' leest L.: ,,poetoengan'' en S.: ,,potongo''. — In den derden regel wordt het ,,djambè rasa rasè'' bij L.: ,,djambè asar-asir'' en bij S.: ,,djambir asar-asir''. Voor ,,èkakaloeng'' heeft S.: ,,èkakalong''. — Voor het ,,kasoemping'' van onzen zesden regel heeft L.: ,,kasoempring'' en S.: ,,sasoemping''. Voor ,,soering'' L.: ,,kasoering''.

We mogen misschien wel vertalen alsvolgt: Sta op, Vrouwe Djiboet, uw stap — (Is) wiegelend, — Uw middel (danwel: Om uw middel?) (is) een geknakte (a)njang(boom?). — De pinangpalm......??. Een (arm)band als halssnoer dienende. — Als oorsieraad sorèng patè.

De zin van dit versje kan wel zijn, dat Njaè Djiboet bizondere dingen als kleeding of sieraad draagt, die geschikt zijn om haar eigen magisch karakter te doen uitkomen of te versterken. Terwijl het liedje No. 1 de geest schijnt te bezweren om te komen, in de pop neer te dalen, lijkt het onderhavige versje een iets later stadium van de incantatie te representeeren, het, reeds als bezield gedachte, beeld tot opstaan, in beweging komen te nooden. Ook nu wordt ze weer bij den naam genoemd.

Voor de sorèng-patè-bloem zie men Schrieke (blz.66). Een natuurlijke bloem is het niet, doch alshetware een kunstmatige, bovennatuurlijke: In elk bloemblad van een, mais-gele tot licht-oranje, tjempåkå, is een klein scheurtje gemaakt, en daarin een melatibloem gestoken. De tjempåkå mag ook door een kenångå vervangen worden. Voorts splijt men een bamboestokje over een gedeelte zijner lengte verscheiden malen en buigt de verkregen splitsels uiteen om op elk der eindpunten zoo'n s.-p.-bloempje te prikken. Het geheel vormt daar dus een tuiltje van.

De wijs van dit liedje wordt voor verscheidene der Djiboettekstjes gebruikt. En wel buiten No. 4 voor No. 5, en No. 6. Ook is de melodie van het Sampangsche Paotspel, (zie onze pag. 259) er in wezen mee identiek.

We plaatsen dus onder elkaar een notatie van No. 4, echter gezongen door Ma-ḍhălima, (dus 4. L.), eene van No. 5, (naar den zang van de ḍhoekon), en tenslotte die Paotwijs.

We vinden de lezing van de ḍhoekon globaal genomen de fraaiste. In de derde tot-en-met zesde maat, waar de melodie aan de drie tonen a', c'' en g' blijft hangen, is haar vorm eenvoudiger, om zoo te zeggen eerlijker en vervloeit mooier in het naar omlaag stroomen daarna. Het heen-en-weer-draaien over de bedoelde tonen van de lezing L. accentueert den stilstand en maakt dien pas hinderlijk.

De Sampangsche vorm werd zeer veel lijziger dan de twee Bangkalansche gezongen. En, vooral met de 7de of 8ste maat te beginnen, liep de beweging nagenoeg dood. We hebben dus in dat verloopende einde de rhythmisch-metrische bedoeling eenigszins gewelddadig moeten reconstrueeren: feitelijk zong de vrouw, die ons het wijsje dicteerde, dit eind volstrekt bijwijze van een slap recitatief. Met de allerlaatste

noten, het eigenlijke staartje der melodie heeft ze het ons nog extra lastig gemaakt. Ze zei namelijk elken keer steevast, vlak achter den laatsten toon in één relletje door: ,,Sanèka toewan'': ,,zoo (is het) meneer'', en het duurde een lief poosje eer we de bedoeling van dat appendix snapten!

4. Tangijo Bo' Djiboet tjangka' iro, kojo mondat, kaja mondoet, tonga'iro njang potoengan, djambi rasa rasé, gellang ékakaloeng kasoempung soerung paté, Bo' Njai Djiboet

5. Bhäng limbhing bhäng limbhing boewä'ä ommas Dimas boewä'ä ..., Doeng kodoeng paradhä papan, djam ... asan asin gellang ékakaloeng (etc)

I. Boet Djiboet Djiboeddhä njai Sintring bidhäddhä ... anak ... ... a-jo samalan Bäthärä En das Kaja mondot kaja mondoet tonga ... mambot ...

Een bepaald versje, waarvan S. geen feitelijk aequivalent heeft, hebben we toch als met No. 4 verwant opgevat en dus 4a genoemd. Het begint n.l. met dienzelfden aanroep tot pop of geest om op te staan. Vermoedelijk hadden we er echter beter een eigen nummer aan kunnen geven. Het heeft ook een eigen wijs. (Zie het tekstje hiervoren op blz. 253.)

L. leest voor ,,atoeroeg'': ,,atoering''.

Het tekstje is blijkbaar zeer corrupt. In dat onbegrijpelijke slotwoord van den tweeden regel wilden we aanvankelijk een Javaansch ,,toeroe'': slapen vinden. Zoodat er sprake kon geweest zijn van het in een tranceslaap gevallen medium. Men doet ons echter voor dien regel de stoutmoedige emendatie ,,sè djhebbhing ijă toro' '' aan de hand.

De vertaling zou dan zoo om-en-bij worden: ,,Sta op, Vrouwe Djiboet, — Het juffertje gaat ook mee. — Het onrijpe meisje beweegt (dansend?) het hoofd(?) en speelt voor vogel (?) —

Met dat meisje vóór hare jaren kan wel het a.s. medium bedoeld zijn. Mogelijk moet de geest gelokt worden door het vooruitzicht, dat het kind na de bezieling op de aangeduide manier zal dansen. Of is de ,,parawan'' toch weer de djiboet zelf? (Dat wóórd komt ook voor in een Jav. liedje bij Hazeu, blz. 52.)

Het wijsje van 4a blijkt in zijn aanhef, waar de woorden nog gelijk zijn aan die van 4., ook niet zonder overeenkomst met de wijs daarvan. Alleen is de melodische ontwikkeling geknot, reikt maar tot c'' en niet tot e'', en vooral blijkt door dat tusschengeschoven woord ,,njai'' de metrische dispositie sterk veranderd.

Overigens is het met die metriek, althans met de metrische congruentie van tekst en melodie maar wonderlijk gesteld. Of liever, de aardigheid van het liedje schijnt juist in de nadrukkelijke en opzettelijke incongruenties te liggen.

Daar waar de melodie vier maal dat zèlfde motief achtereen heeft, hakt de insnijding daartusschen herhaaldelijk de woorden bot af. Alsvolgt (we nemen de

lezing met de bedoelde emendatie): ,,Sè djhebbing i-....jă toro', pa-.... rabăn soenṭè .... aènggo'-èng-....go' per-ṭoṭèt''.

Het effect is werkelijk geestig. Maar men begrijpt, dat een dergelijke tekstbehandeling uitnemend geschikt is om het begrip der woorden te doen vergeten en hun corruptie uit te lokken.



We raken nu dus toe aan het tekstje No. 5 (zie onze blz. 252), waarvan de melodie reeds bij No. 4 genoteerd staat. Van de woorden zijn trouwens de laatste vier regels, quasi een refrein, in de beide gevallen gelijk. Alleen de lezing S. varieert den slotregel wat, heeft nu: ,,Asoemping soering paté, létir'', wat nu niet bepaald verhelderend mag genoemd worden. Voor het, betere, ,,papan'' van L. scheen de ḍhoekon ,,papang'' te zeggen.

Die eerste drie regels, welke dus te vertalen resten, leveren, wat dat betreft, geen bizondere moeilijkheden op. We krijgen: De blimbingbloem drage goud als vrucht, — Het goud drage diamant als vrucht: — (Voor) sluier bladgoud, — (enz.).

Daar dit versje werkelijk wel schijnt aan te sluiten op No. 4 en we in het refrein weer dien armband als halstooi, die meer dan natuurlijke bloemen als haarsieraad, etc., terugkrijgen, mag er wel overwogen worden, of deze tekst mogelijk óók nog het toilet van de Djiboet helpt beschrijven.

De aanhef in quaestie herinnerde ons levendig aan een passage uit een Koeboeschen tooverzang, de saleh ,,kembang pajoeng'', (het bloemerig hoofddeksel). Van den malim, den tooverpriester wordt daarin gezegd, dat ,,zijn (hoofd)tooisel noch mooier (is) dan van goud, een tooisel (als) van goud, waarvan het hoogste punt (de top) een diamant is''. Hoewel de priester inderdaad een gecompliceerden hoofdtooi draagt, zou die diamant (tevens?) 's mans brein beduiden. (Zie G. J. v. Dongen, ,,De Koeboes in de Onderafdeeling Koeboestreken der Resid. Palembang'', ,,Bijdr. T. L. & V.k. v. N.I.'', deel LXIII, 1910, blz. 181 vv. — I.c. blz. 267.)

Aan den anderen kant doet echter dat in één naam noemen van dien bloemnaam, (goud,) en dien edelsteen ook denken aan de opmerking van Hazeu over de widådari's, die (door de Javanen) vaak naar een bloem of een juweel, of naar beide-in-eenen zijn vernoemd. (Zie onze blz. 239.) Dat het vernoemen naar iets een identificatie ermee aanduidt, is a priori al waarschijnlijk. Maar we hebben immers ook een Sålåsch tekstje geciteerd, met een bloem die zich in een widådari scheen te veranderen. Of eigenlijk, allerlei onderscheiden bloemen deden dat successievelijk.

Weliswaar was daar géén blimbing bij. Maar toch beginnen wij niet met aan te nemen, dat het slechts een toeval is, de blimbing èn in de Javaansche (Jogjasche, Kenḍalsche, ook Sålåsche) Nini-Ṭowong-versjes (Hazeu 45,53), èn in die van het Bangkalansche Djiboet-, èn bij het Sampangsche paot-spel genoemd te vinden. — Dat de, vriendelijke maar bescheidene, donkerroode, onmiddellijk op den boomstam zittende, trosjes blimbingbloemen factisch als sieraad gedragen worden, betwijfelen we. Maar magische vermogens, aan die bloemen, of aan dien boom toegeschreven, zijn ons ook niet bekend, — (Hoewel, verschillende deelen van den blimbing gelden voor geneeskrachtig.) In het bedoelde liedje uit

het Sampangsche vraagt ,,Bo' asri'' om blimbingbloemen; of, waarschijnlijker, iemand vraagt die aan hààr. — Trouwens in het Bangkalansche tekstje No. 6 zullen we zoo dadelijk weer ,,Bo' asri'' en de blimbingbloem in onmiddellijk contact en misschien wel als identiek vinden. — Het ,,herdertje'', dat in zeker Javaansch N.-T.-versje de blimbingboom moet beklimmen, ,,hoe glad die ook zij'', (Hazeu 45, 53, 93), schijnt daar géén bloemen te gaan plukken, doch misschien eer vruchten, al worden die niet uitdrukkelijk genoemd. Immers moet zijn zijden dodot, statie- (of bruidegoms)kleed gewasschen en gestopt worden, om te dienen voor de opwachting in den volle-maneschijn (bij de jonge bruid, de ,,temantèn anjar''). En voor het wasschen van baṭiqwerk in sommige kleuren wordt (of werd), naar we meenen, de zure blimbingvrucht inderdaad gebruikt. Zoodat het alleen maar logisch is, dat het herdertje den boom wordt ingejaagd om die te plukken. Al te logisch en te rationeel voor de psychische spheer van dit spel, zouden we haast zeggen. Valt er inderdaad niets naders te vermoeden over de identiteit van dezen ,,(bo)tjah angon''? De voortreffelijke en vernuftige dr. Rassers heeft zich voorzichtiglijk niet over hem uitgelaten. Hij kon hem ook missen, had de wederhelft van de vrouwelijke hoofdfiguur, van de stammoeder, haar (kind en) echtgenoot, gelukkig gevonden in het twéédé popje, het kleine, dat aan de Javaansche varianten van het spel veelal te pas komt. Maar wij...... De Madoereesche vormen van het spel laten dat bakerkindje ontbreken: we kijken dus nog altijd met smart naar het mannelijke principe uit, zoeken dat overal. Men zal zeggen: een Javáánsch herdertje kan u dus niet van nut wezen. Mogelijk echter dat, eenmaal zijn beteekenis vastgesteld zijnde, in een of ander Madoereesch tekstje z'n figuur weer te vinden ware.

Het tekstje No. 6, (zie hiervoren blz. 255), wordt, als gezegd, gezongen op de wijs van No. 5 en No. 4, heeft hetzelfde refrein en schijnt ons ook overigens ermee samen te hangen.

Het varieert in de verschillende lezingen sterk, wat doet denken dat het wel erg verloopen zal zijn, sedert lang niet meer is begrepen.

Voor den eersten regel, in de lezing van de ḍhoekon luidende: ,,Èllèlèran kenḍogo kenḍi sari'', geeft L.: ,,Liliran, kenḍi apa, kenḍi sari'', en S.: ,,Kelléléran kenḍogo kennèng sari''. We willen hier nog aan toevoegen, dat toen we te Bangkalan de verschillende lezingen nader trachtten te verifiëeren, een Madoereesche dame, (vermoedelijk niet uit die plaats geboortig), ons naar aanleiding van de onderhavige varianten nog een ander versje meedeelde, dat er maar weinig overeenkomst mee scheen te hebben, en, naar we later bemerkten, eer verband hield met die Sampangsche paotliedjes. Maar iniedergeval bleek er dus voor Madoereesche ooren iets als verwantschap te bestaan. De eerste regel daarvan nu luidde: ,,Lillirang lillirangnga tjenḍhi karim''. Het verbindende element is blijkbaar dat raadselachtige beginwoord geweest, dat we hier dus in vier min-of-meer verschillende vormen(?) hebben aangetroffen, en dat het ,,lir-ilir'', ,,ilir-ilir'', ,,lir ilir-ilir'' of ,,liriliri'' der Javaansche tekstjes tebinnenroept. (Hazeu 44, 45, 52.) We zullen over deze woorden straks nog iets zeggen. Het overige in dien beginregel herkenbare: ,,kenḍi'' (,,kenḍhi'', ,,genḍhi''?), waterkruik, en ,,kenḍâgâ'', (pronk)kleerenkistje, doen wel velerlei denken en associeeren, (ze zouden b.v. een vorstelijk personage kunnen worden nagedragen), maar helpen den regel toch niet in het lid; (,,sari'' is

eventueel bloem, maar ook: essence etc.).

De 2de regel geeft evenmin veel vastigheid. Voor het ,,Tjalempoeng lo' kasmaran marandono'' van de ḍhoekon gaf L.: ,,Pa' Lemping man-kasmaran marandana''; in S. ontbreekt de regel geheel. De eerste lezing lijkt ons het redelijkst. We verstaan eruit: Hé, de tjelempoeng (de cither) (speelt) de (wijs) asmara. (Die tembangnaam zou daarna in dat laatste woord, feitelijk: asmaradahana, nog eens herhaald worden.)

Wat er dan volgt ,,(å)nå kawan'', en drie maal gezegd wordt, schijnt te dwingen om aan te nemen, dat de tekstjes zich werkelijk niet uitsluitend tot Javaansche naast Madoereesche woorden beperken. We kennen ,,kawan'' n.l. alleen als Maleisch, en dan met den zin: kameraad, makker (ook vrouwelijk?), voorts: kudde, troep, zwerm. Wie er hier mee wil worden aangeduid, de geest, de hemelnymph zelf, — het medium (of iemand anders) met betrekking tot haar, — de zwerm van spelenden, dus het gevolg, — schijnt nauwelijks te beslissen.

Tenslotte komt er dan: (De) blimbingbloem, Bo' Asri is te zien, te zien is de jonge bruid. — (Voor de bruid ,,temantèn anjar'', ,,boq pengantèn'', ,,pengantèn anjar'', zie men Hazeu 45, 46, 62, 88, 89, 94, 95.) Boq Sri is een betiteling van Dèwi Sri. We willen niet beweren, dat die, Wisnoe's gemalin, de beschermster der rijstbouw, hier bedoeld is. We willen echter óók niet beweren, dat er oorspronkelijk in het gehéél niet aan haar gedacht is. Zij, Nji Sri, kan n.l. wel degelijk een belichaming van de stammoeder beduiden. (Zie Rassers blz. 321 en vv..) Maar Bo' Asri mag ook wel eenvoudig als ,,Mooi Juffertje'' verstaan worden.

Wat we nog zeggen wilden, zou het puur toevallig zijn, dat in dit versje successievelijk de woorden sari, asri, en (asar-)asir (of rasa-rasé) voorkomen? Of wordt hier onderdehand een omzettingsspel met klanken gespeeld?

Dat beginwoord, die variabele syllaben, — wat dààrmee is? Wie zal het zeggen? Het ,,lillirang lillirangnga'', komt net zoo voor in de Vde strophe van dat Sampangsche ,,paot''spel. Dat we ons in een spel, dat naar het weefjuk heet, door de bedoelde lettergrepen of woorden aan de ,,lèrèng'' of ,,lèrèngan'', de weefspoel voelen herinneren, zal men wel niet verwonderlijk vinden.

Maar ook niet, dat we bij woorden of klankencombinaties als kellèlèran of èllèlèran associëeren naar ,,lèlèr'', of ,,lèr-kalèrran'', of ,,lèr-èlèran''; de een voor, de ander na, na elkaar (b.v. van een stroom menschen), of achter elkander loopen. Noch dat ,,liliran'' ons ook doet denken aan ,,(a)lirlir'': iets rond (doen) draaien.

Dat zulke, als zoodanig niet verstaanbare, dus betrekkelijk zinlooze, quasiwoorden in den hoorder of zanger ervan de voorstelling van niet één, doch van onderscheiden in klank op hen gelijkende werkelijke woorden met meerdere of mindere levendigheid opwekt, die àndere, werkelijke woorden méé laat resonneeren, schijnt aannemelijk.

Zoo in het geval dier Javaansche aanhefklanken, vanaf ,,ilir-ilir'' tot ,,liriliri''. Het is billijk, dat de ilir, machtig werktuig, dat wind maakt en het vuur aanwakkert, magisch krachtdadig geacht wordt, en dus aan een oud tooverceremoniëel te pas komt, niet alleen als primitief muziekinstrument (gelijk Hazeu mededeelt), doch ook in de tekstwoorden.[86a]) Bovendien kan het ding een attribuut van Ni-Ṭo-

86a) Vgl. noot 32 op blz. 107.
We weten het niet, maar we denken zoo, dat het eigenaardige magische (?) (verdedigings)wapen, dat men de dansers in de wajang wel ziet hanteeren, en dat het air heeft van een vlagvormigen waaier, van den ilir

wong, beschermgeest van den huiselijken haard, worden geacht. — Maar Hazeu haalt in het Addendum zijner verhandeling (blz. 105 vv.) een passage uit een Damar-Woelan-redactie aan, waar de schoone held, doorgedrongen tot de kepoetrèn, het serail van Menak-Djinggå, door dezen verrast en verslagen, voor dood blijft liggen. Om hem tot het leven terug te roepen passen de vrouwen eerst allerlei min-of-meer magische huismiddelen toe, maar slagen met hun pogingen niet, eer ze een drietal ,,poedji'' 's, toovergebeden hebben opgezegd. En deze blijken van nabij te correspondeeren met de drie ilir-ilir-liedjes van het Jogjasche N.-Ṭ.-spel. Alleen zijn ze ,,ter wille van 't metrum een weinig veranderd en aan deze gelegenheid eenigszins aangepast''.

Tot die pasklaarmaking behoort dan blijkbaar, dat het ,,ilir-ilir'' nu is vervangen door ,,lilir-lilir'' en ,,nglilir-nglilir''. Dit beduidt: wakker worden in den slaap, bijkomen uit een flauwte, weer opleven, zich herstellen. Waarom er niet franchement de imperatief staat: ,,Waak op, kom bij!'': ,,Lilirå'', weten we niet. Maar het is duidelijk, dat de kracht van dat woord ,,lilir'' wel degelijk moet helpen om den held weer bij kennis te brengen.

Moesa (,,Dj.'', III, 60) geeft een, (naar het ons schijnt, extra verbasterde), lezing van het tweede Jogjasche ilir-ilir-tekstje, — dat met het herdertje, — en noemt het: ,,Het lied van Semar, waarmede hij gewoon is, zijn ,,kinderen'' te roepen''. We hadden ons nooit gerealiseerd, wat daar precies mee bedoeld was, tot we te Jogja bij een wajang orang het begin van de groote narrenscène observeerden, met de drie zoons op een rij gezeten, — slapende, suffende, of in bodemlooze gepeinzen, meditaties verzonken, — wie weet dat, — maar iniedergeval onbereikbaar, absent, en Semar, die ze zoetjes weer bijbrengt. O volstrekt niet door hard, schrikaanjagend rumoer. Nee hij begint met zachtjes een liedje te zingen. We moeten ons sterk vergissen, of dat was werkelijk zoo'n ilir-ilir-deuntje. Juist als die vorstelijke vrouwen gebruikte hij het dus om iemand, of liever, om zijn drie zoons weer tot bewustzijn te roepen.

Door de incantaties, die de ,,N.-Ṭ.- of Djiboet-spelen bewaren, wordt de geest in de, aanvankelijk onbezielde, dóóde, pop gelokt, deze dus tot leven g e w e k t. Maar ook van het bezwijmde medium kan men zeggen, dat ze in het leven terug wordt geroepen. Eindelijk mogen we denken aan de initiatiedood der stamouders volgens Rassers' opvatting, die dus daaruit, uit den doode gewekt moeten worden.

Het geval van dien Damar-Woelantekst maakt den indruk, dat de schrijver, de N.-Ṭ.-versjes bewerkende, adapteerende,en zich bewust van de functie van opwekkingsmiddel, die ze hier verkregen, het origineele ,,ilir-ilir'', omgezet heeft in ,,lilir-lilir''. Moesa schrijft gewoon ,,ilir-ilir'', en de Jogjasche Semar zei dat, meenen we, ook. Maar het moet dezen laatste toch duidelijk bewust zijn, dat hij aan het w e k k e n is. En het ,,lilirå'' moet dus méé op zijn lippen zweven, in zijn geest en innerlijk oor meeklinken.

Ook bij het N.-Ṭ.-spel, of de aanvankelijk aan dergelijke spelen ten grondslag liggende en voorafgegane religieuze plechtigheid, zal men zich oorspronkelijk duidelijk bewust zijn geweest, dat men een opwekkings- zooniet opstandingsceremoniëel voltrok, en we vragen ons af, of daarbij in den aanvang niet een psychisch proces in tegengestelden zin verloopen kan zijn als in dat geval van den Damar-Woelantekst. Of, m.a.w., niet één der oorzaken,

afstamt. Zijn vlag kan uit leer bestaan en dan b.v. een gestyleerden g(a)roedå verbeelden, of ook een (ḍaḍap)tak, die een wajangpop omgeeft. In het geval der Jogjasche srimpi's is de wajangfiguur door pauwenveeren omgeven en schijnt het ding ,,tjepeng'' te heeten.

waardoor de ,,ilir'' in de ceremonieën en in de tekstjes betrokken geraakt is, het zweemen van zijn naam naar dat woord ,,lilir'' is, waardoor dus die vuurwaaier te meer geschikt geacht kon worden om iemand tot nieuw leven te helpen wekken.

Overigens achten we het best mogelijk, dat nog eens ergens een tekstje van een Ni-Ṭowong- of een Djiboet- of een ander verwant spel zal worden aangetroffen, dat werkelijk eenvoudig en duidelijk ,,lilirå'' heeft. Wij voelen eenige neiging om te zeggen, dat dit al gevonden i s, maar weten niet, of de Lezer deze opvatting zal gelieven tot de zijne te maken. We houden het er namelijk voor, dat één der teksten van de Banjoewangische, Oesingsche, gandroengs tamelijk nauw aan de Djiboet- en N.-Ṭ.-tekstjes verwant is. Blijkens het door J.W. de Stoppelaar, ,,Een paar aanteekeningen over Banjoewangi'', (,,Kol. T.schr. Juli 1926), en Joh. Scholte, ,,Gandroeng van Banjoewangi'',(,,Dj.'', VII, blz. 148, 149) medegedeelde, zijn die danseressen een soort van gesaeculariseerde seblang's. Oorspronkelijk moeten er n.l. daar in die streek vrouwen in een sjamanistische trance gedanst, en geprofeteerd hebben, ingevolge een gelofte, afgelegd om genezing van een ziekte te krijgen. Later schijnen er sommige buiten trance, en zonder dat er van waarzeggen sprake was, ter opluistering van feesten, uit dansen te zijn gegaan, de leege plaats vervullend, het artistieke legaat aanvaardend van de gandroengs in Balischen zin, de dansjongens, die in het Banjoewangische precies op dat moment waren uitgestorven. Ook zouden ze een-en-ander geërfd hebben van de vroegere Oesingsche ,,Sanjangs'', sjamanistische dansers, min-of-meer verwant aan de Balische ,,sanghyangs''.

Uit de paragraphen in quaestie bij den heer Scholte leze men niet, dat Semi, de éérste vrouwelijke gandroeng, ook de éérste seblang geweest zou zijn. En we houden het voor volkomen buitengesloten, dat haar moeder, maq Mida, van ,,de oudste genḍings die nu nog gebruikt worden'', wijs of woorden zou gemáákt hebben. Die moeten van ouder tot ouder bij het ceremoniëel der seblangs hebben gehoord.

Wat de, aanvankelijke, verschillen tusschen Djiboet, Ni Ṭowong, enz. eenerzijds, en de Seblang-gandroeng anderzijds mogen wezen, — aan de Oesingsche plechtigheid kwam geen pop te pas, de seblang werd zelf bewierookt en ze raakte in trance doordat de ḍoekoen haar beblies, (voor de gandroeng wordt géén wierook gebrand, maar uit het opstel van de Stoppelaar moeten we opmaken, dat haar de geest, of, liever, de ,,sèngsrèng'', magische kracht, wordt ingeblazen door den kapelmeester, tromspeler), — eigenlijk schijnt die Oesingsche vorm in principe de antiekste, — van de oude, sacrale gandroengtekstjes zijn verschillende momenten analoog aan de, hier door ons beschouwde eigenlijk Javaansche en de Madoereesche versjes.

Er is van zulkèn tekst in het Oesingsche geval niet véél. De gandroeng zingt bijna voortdurend verliefde dwaasheden. Van de door den heer Scholte opgegeven tekstjes kennen we niet ,,Boedak sompel''.—,,Pâdâ Nonton'' is een onderdeel, strophe(?) van den ,,Tjengkir-Gaḍing''-tekst, gelijk die staat afgedrukt in een programmaboekje voor het Bandoengsche congres van het Java-Instituut van 1920. ,,Seblang-seblang'' is, meenen we, evenmin een zelfstandige tekst, omvat niet meer dan enkele onbegrijpelijke (blijkbaar oude!) regels, die aan den Tjengkir-gaḍing-reeks toegevoegd, of er vóór worden gezet. Terloops gezegd, Maq Mida zong of zei ons de strophen van ,,Tjengkir Gaḍing'' in een heel andere volgorde voor, dan ze in dat programma staan. Welke volgorde dus aanspraak heeft op au-

thenticiteit, weten we niet. — We bezitten nòg een klein brokje tekst, dat ons oud lijkt, op dezelfde wijs gezongen wordt als ,,Tjengkir Gaḍing'' of ,,Seblang'' en daar bij schijnt te hooren, n.l. ,,Djaran dawoek''; en dan nog enkele twijfelachtigheden. De quaestie is, dat het openingsstuk, d.w.z.: niet het eerste stuk dat het orchestje speelt, maar wel het eerste, dat de gandroeng zingt en danst, haar oude sacrale ,,Tjengkir Gaḍing'' behóórt te zijn, maar dat ze zich daar tegenwoordig nogal eens aan schijnt te onttrekken door wèl met die wijs te beginnen, maar daar onverschillige, willekeurige, natuurlijk weer amoureuze, woorden op te zingen.

Hoe dit nu weze, die niet-amoureuze, die oude, tekstjes of fragmenten hebben verscheiden motieven met de Madoereesche Djiboet- of de Javaansche Ni-Ṭowong-incantatieteksten gemeen: Daar is het noemen of het aanroepen van de widådari(s). Daar is de ,,tjengkir gaḍing'' van de Oesingsche beginstrophe zelve, die we nog in een Bangkalansch tekstje zullen aantreffen. Daar is de schimmel, die we èn te Bangkalan èn te Banjoewangi ontmoetten. Daar is het rijmspel met de bloemennamen, aan Banjoewangi en Midden-Java gemeen. — Daar ware dan tenslotte de lààtste strophe van het Tjengkir-Gaḍing-complex uit het programmaboekje: ,,Lilirå kantoen sang kantoené, — Lilirå joegå jå sapanen — Jå ḍajoh rikå mboq Soepråbå — Wiloetåmå.'' Hetgeen kan beduiden: Word wakker, achterblijft, wie achterblijft, — Word wakker! Het is passend, dat gij toespreekt — Uw gasten, mboq Soepråbå, Wiloetåmå.

Dit ,,lilirå'' zou dus met den Jogjaschen aanhef ,,lir-ilir'' moeten correspondeeren. En in het derde der ilirilir-liedjes komt werkelijk ook weer voor: ,,sapanen ḍajohirå''.

Het volgende tekstje, No. 7, (blz. 253) is een van de onverstaanbaarste onder de Bangkalansche Djiboetversjes. L. gaf precies dezelfde lezing als de ḍhoekon. S. wijkt sterk af, zonder verstaanbaarder te zijn: ,,Toeroen permana boe'si omboe', njang sajang njang djoempoet tampa roempoet''.

We hebben nogal wat woorden als Maleisch willen verstaan en voelden ons dan door dat ,,sajang'' herinneren aan een moment in het 3de Jogjasche ilir-ilir-versje, waar aan de geest verzocht werd medelijden te hebben met de spelenden (Hazeu 45, 93). Maar we hebben in dit opzicht geenerlei zekerheid. Er is sprake van nederdalen en van spelen(?). Met ,,Bo' Sè Omboe' '', ,,Vrouwe van de Omboe' '', wordt natuurlijk de geest bedoeld.

Eigenlijk is het wel wat wonderlijk, dat er steevast over ,,omboe' '' gesproken wordt, om dien pinangbloeikolf aan te duiden, die toch geen vegetatiepunt, geen palmiet is, en dus, — als gezegd, — eerder ,,majang'' kon heeten. Wie rationalistische verklaringen bemint, mag aannemen, dat er vroeger werkelijk het kroonhart van een pinangpalm gebruikt is, wat dan echter elken keer het vernielen, den dood van een boom moet beduid hebben, en dat daar dus later een bloeikolf voor in de plaats is geschoven. Naar algemeen model hebben ze wel i e t s van elkander. Het feitelijk bezigen van een pinangkroonhart om er mee te tooveren herinneren we ons uit de litteratuur alleen van de Koeboes. (Men zie de, hier zooëven, bij No. 5, genoemde, studie van Van Dongen, pag. 283.)

Over de wijs van dit tekstje, zullen we spreken bij No. 10. Want dat wordt op dezelfde wijs gezongen en we zien, dat we dien tekst en niet de onderhavige onder die melodie hebben geschreven.

No. 8 zingen ze naar de stemme van No. 1 en No. 12.

L. gaf precies dezelfde lezing van No. 8 als de ḍhoekon. Ze hadden dus beide

de ,,tjengkir gaḍing'' in den eersten regel. We mogen het tekstje benaderend vertalen: De jonge ivoor-kokosnoot is de spijs der widådari's. Roept: vlug, vlug, vuur oogsten door wrijven.

Vuur wrijven is ongetwijfeld een overoude magische daad. Maar ze duikt hier nogal heel plotseling, onverhoeds, op. Hoewel, van den Javaanschen vuurwaaier naar dit Madoereesche vuurwrijven is de sprong toch eigenlijk zóó groot niet.

Het Oesingsche tekstje heeft de volgende passage, waar we reeds op gedoeld hebben: ,,Tjengkir gaḍing padoesané — mBoq widådari jå adoeså'', dus: De jonge ivoor-kokosnoot is de badplaats van Vrouwe Widådari. (Het laatste woord van die Banjoewangische strophe is ,,sekosoqan''; vergelijk hiermede het Bangkalansche slotwoord so'-gosso'an.)

(Deze tekstjes brengen ons te binnen, dat het woord ,,adjang'' in het Sålåsche kinderversje van de ri(t)oeri, die we tot speelplaats van de widådari maakten, naar zijn gewoonste beteekenis: bord of schotel beduidt.)

S. geeft voor den eersten regel van No. 8 heel wat anders. N.l.: ,,Djaran ḍaboek toempa'é bidadaré'', dus: De schimmel wordt bereden door een hemelnymph. (Volgt weer het vuurwrijven.)

Dit zal eenvoudig een ander couplet van denzelfden tekst beduiden.

Den schimmel vonden we, als gezegd, bij de Oesingers terug: ,,Djaran dawoeq njirikå ring aloon-aloon, — Njirikå-rikå joegå, — Ånå widådari tekå'': ,,De schimmel zal trippeldansen op de aloen-aloen, zal trippeldansen naar behooren; Er is een hemelnymph, die komt.

(Voor paard, magie en huwelijk zie men onze noot 50.)

Het 9de tekstje, (hiervoren blz. 252), levert veel geheim-zinnigs maar schijnt desniettemin maar weinig zin-rijk.

L. doet ons voor ,,setjang baggèndeng'' lezen ,,sèttjang bagènden''. S. wijkt weer zoo ver af, dat we in zijn lezing waarschijnlijk wederom beter een ander couplet van hetzelfde tekstje kunnen zien: ,,Djaran poeté, ring-kéring — toempa' ing banjoe, — ing banjoe ta' njèḍḍhă téḍoeng, — èdandané djaran ḍaboek''.

We krijgen voor de strophe van de ḍhoekon dus iets als: Het witte paard loopt(?) scheef, — Verliest zijn evenwicht (?), het water komt te voorschijn, — het water van de sapanboom (?)......, — Het witte paard loopt scheef.

Met het water, het sap van de settjang, sampang, sapan, moet de roode verfstof, uit dat hout bereid, zijn bedoeld. Dit zou dan eindelijk eens een wisselterm kunnen wezen. Voor bloed namelijk.

De strophe van S. lezen we: Het witte paard, de kiring (?! oude cocosnoot) rijdt — op het water, — op het water, niet in slaap (dus: flink in actie?), — de schimmel is gereed.

Wat de Lezer zich bij dit alles denkt, weten we niet. Maar ons doet die combinatie van paarden, omrollen en water levendig aan de ,,djhărăn ghoedjăng'' en de ,,djaran goejang'' der amoureuze tooverspreuken denken. (Zie onze noot 50 en blz. 78.)

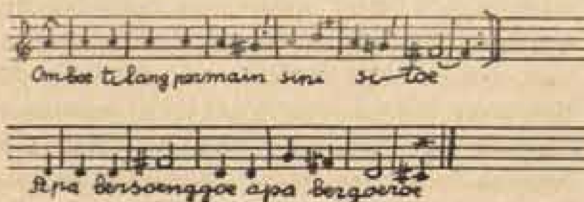
Één der relaties tusschen paarden en bezielings- of bezetenheids-ritueelen kan wel bestaan in de schokkende bewegingen, die veelal met absentietoestanden samengaan, en mogelijk ook wel benut worden om een trance op te wekken. Overigens weet men allicht, waar paard-rijden ook een gangbaar (droom)symbool voor is. In boomen klimmen trouwens eveneens. Wanneer Rassers opvatting aangaande spelen gelijk dat van Ni-Ṭowong, dat het feitelijk mythisch-magische huwelijksplechtigheden zijn, juist is, dan kan het ons, gegeven het veelal te pas komen van paarden aan huwelijksvieringen, te min-

der verwonderen hen in onze Djiboet-teksten aan te treffen.



De wijs van dit paardenliedje heeft iets pittigs en kantigs, hoekigs. We zouden niet durven beweren, dat het door zijn rhythmiek niet de beweging van een ongestadig loopend paard wil verbeelden. Dat zou dan bereikt zijn door het strooien van langere noten tusschen de achtsten van het eigenlijke mouvement. Zie het eind maar ook de middens van bijna ieder der regels. Let nog op het staccato, dat het woord setjang dóór hakt. — De melodie heeft weer sléndrokarakter.

Tekstje No. 10 (blz. 253) lijkt nauw verwant met het onbegrijpelijke No. 7, en is zelf niet véél duidelijker. Er schijnt ons toch werkelijk nogal wat Maleisch in te zitten. Voor ,,tilang'' riskeeren we ,,tèlèng'', schuin, scheef, overhellend, en vertalen dan: De omboe' hellende,.... hierheen, daarheen. In het waarheid? Is het leugen?



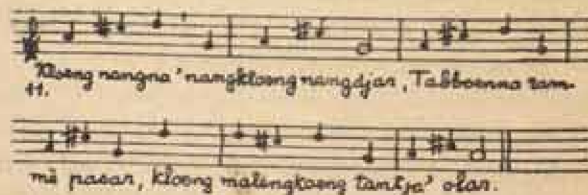
Rhythmisch vinden we het wijsje indifferent. Zijn lengte van 13 maten mag vermoedelijk als een uitgerekte 12matigheid worden verstaan. Neemt men de laatste noot van den eersten regel één kwart lang, dan blijkt de zaak overigens normaal. Melodisch is de tonaliteit der melodie het interessante. De tweede helft mag vermoedelijk wel voor pélogachtig gelden. De eerste heeft echter meer van zoo'n zuiver vocale dreun met een geringen omvang en die feitelijk nog niet aan gefixeerde trappen toe is. De slottoon van het geheel werd uiterst vaag, onwezenlijk gezongen, en het lijkt dus vrij willekeurig, dat we er een cis voor hebben opgeschreven.

Welk bezwaar men tegen al die duistere versjes hebbe, aan de laatste kan men althans niet verwijten, dat ze lang zijn. No. 11 (blz. 253) is haast weer epigrammatisch van kortheid.

Zijn eerste regel houdt duidelijk een nabootsing van gamelangeluiden in. Dan volgt iets in dezen trant: Gamelanspel, zeer druk (als) marktgewoel. — Gekrinkel. (Als) de aanval van een slang.— Ra-ra!

De wijs schijnt nagenoeg het eenige onaanvechtbare pélog onder al de Bangkalansche Djiboetdeuntjes. Het dingetje heeft overigens gehéél de houding van een nagebootst gamelanthema, gamelanmuziek, waar het immers over spreekt.

Men ziet, dat deze melodie maar 4 tonen gebruikt. Buiten den pélogtoon schijnen zoowel de bem als de barang te ontbreken.



Tekst No. 12, (blz. 253) wordt naar de melodie van No. 1 gezongen.

L. gaf voor ,,oelat'': ,,oelar'', maar voor de rest geen nieuws.

We vertalen benaderend: De Njahi Santri heeft een witte saroeng aan en een wit gelaat, — Uw (heur?) haar is mooi zwart. — Met haasten gelukt het niet.

(We hebben in het slot van den laatsten regel iets vermoed als ,,dăng-keḍă-ḍăngan''.)

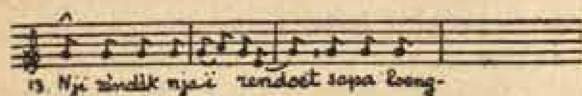
Die met het witte kleed en het witte gelaat zal stellig wel weer de omboe'-pop zijn. ,,Zwartharige'' schijnt voor haar minder gepast. Maar tot wie wordt dat dan gezegd? Bij dat santri vgl. men Hazeu (blz. 52) en voorts nog het enḍang bij denzelfde (blz. 54).

En nu het lààtste, en...... 13de tekstje.

Voor ,,njai rèndoet'' lezen we; ,,nja-ronḍoet''. L. gaf voor ,,karanning'': ,,karsanning''. (In het clichétje hebben we na toeroe en atoeroe hooge komma's, q-teekens staan, die daar niet hooren.)

We krijgen: Het meisje beweegt zich langzaam, — ze knikkebolt. — Zittende, kijk, — Raakt ze in slaap door toedoen van de Djiboet.

Het wijsje is nog wel aardig. Z'n gekke tekstbehandeling, de vreemde enjambementen en caesuren zijn voor ons een van zijn charmes. — Alweer sléndro.





We zijn aan het eind met het uitelkander-halen van het materiaal van dat Bangkalansche Djiboetspel. We hebben het gevoel, de kleurige en eerbiedwaardige flarden van een antiek ceremoniëel ijverig uitgepluisd, en een massa pluksel en losse draden te hebben gekregen. Maar zeker hebben we er volstrekt niet alles uitgehaald wat er, aan geestelijk gehalte, in zat.

Dat zouden we pas kunnen praetendeeren, wanneer ons nu achteraf een synthese, reconstructie wilde gelukken. Maar daartoe achten we ons geenszins bekwaam.

Daartoe zou méér hooren dan een benaderende rangschikking van de liedjes, zóó als ze misschien vroeger elkander hebben gevolgd. En zelfs daaromtrent voelen we ons geheel onzeker.

De belangstellende Lezer kan zich stellig een even goede opinie dienaangaande vormen, of een betere, dan de de onze. We geven die dus werkelijk voor beter.

Zoo hebben we er géén opinie over, wààr in het oude ritueel het tekstje 3 plus 2, àls werkelijk de inhoud een rumoerige ommegang ter afwering van storende invloeden is, kan thuishooren, op welk moment die geweldenarij kan zijn voorgevallen.

Ook vinden we er onder de liedjes feitelijk géén werkelijk geschikt om te worden gezongen bij het dragen naar de gewijde plek van de pop. Misschien wèrd daar ook niet bij gezongen, was het éérst-gezongen lied toevallig het door dr. Schrieke met No. 1 aangeduide, die imploratie tot de geest om te komen, néér te dalen, welke op de sèngètplaats moet zijn gezongen.

Voor de processie daar vandaan schijnt er ons ook weer geen liedje feitelijk bestemd te zijn.

Niet ondenkbaar overigens, dat er sommige liedjes geheel in onbruik zijn geraakt. Er kunnen er ons mogelijk ook ontgaan wezen, doordat ze dien bepaalden keer bij toeval niet zijn gezongen; (zooals de zegsman van dr. Schrieke immers ook sommige tekstjes niet heeft genoteerd, die wij wèl te hooren kregen).

De bede tot de Djiboet, tot de bezielde pop om op te rijzen, (No. 4), schijnt niet te doelen op haar gang naar het erf, waar het eigenlijke spel zich

zal afspelen, doch op haar in actie geraken aldaar. Het bedoelde versje bevat, naar men heeft gezien, een vereerende beschrijving van de Djiboet in al haar magische heerlijkheid, en schijnt dus wel geschikt om haar tot medewerking te verlokken, te nopen. — No. 5 sluit er onmiddellijk bij aan, lijkt die vleiende beschrijving voort te zetten.—Desgelijks No. 6, waarin bovendien de aanwezigheid van een makker of van makkertjes als lokmiddel schijnt te moeten dienen, en de geest, (die reeds te zien heet), bovendien genoemd wordt met eervolle namen: Blimbingbloem (?), Vrouwe Sri (?), Jonge Bruid. — Tot deze namen hoort vermoedelijk ook nog het Njahi Santri van No. 12, welk tekstje dus ook ongeveer bij dit stadium kan thuishooren, maar met zijn slot lijkt aan te duiden, dat de bezwering voorals-nog niet slaagt. — Als vernieuwde aansporing zou dan b.v. No. 4a kunnen dienst doen, waarin ook weer van een speelgenootje, (het medium?), sprake schijnt om de geest te lokken. — No. 10 (waar allicht het onbegrijpelijke No. 7 mee verbonden was) lijkt aan te duiden, dat het bezweringsproces gelukt, althans voortgang maakt, de pop aan het zwaaien, dansen gaat. — In No. 13 blijkt het medium vervolgens in een tranceslaap te geraken. — De twee korte geheimzinnige strophen van No. 8 en de eene van No. 9 schijnen ons betrekking te hebben op het hoogtepunt van het ritueel, als de widådari zich tenvolle (in het medium?) geopenbaard heeft.

Echter doelen ze blijkbaar mede op ritueele details of handelingen, die, waarschijnlijk al lang geleden, uit het spel of de plechtigheid verdwenen zijn (het vuurwrijven). — Het raadselachtige, maar minder indrukwekkende, geheimzinnige No. 11 met de nabootsing van het gamelanspel erin, zal wel hooren bij het als ronggèng dansen van het medium. —

Tot zoover het Bangkalansche Djiboet. Een korte bespreking van den Sampangschen Paottekst moge hier nu volgen.

Laatstbedoelde tekst of teksten, (zie blz. 259), lijken ons nog aanzienlijk corrupter dan de Bangkalansche. Daarbij komt, dat ze uiterst haastig, vluchtig voor ons zijn genoteerd, zonder aanduiding van het onderscheid tusschen toonlooze en werkelijke e's, tusschen dentale en palatale tongletters etc..

In I vermogen we geen redelijken, passenden, zin te hechten aan dat „anak tembang", een hoe dichterlijke voorstelling de verbinding „kind van het lied" ook schijnt, en al kunnen we ons wel voorstellen, dat ergens ter wereld de door incantare, door een charme, carmen, tot openbaring gebrachte geest het kind van dat tooverlied genoemd werd. Maar voor hier nemen we dat toch niet aan. Wanneer de pop ook in dit bepaalde geval uit een palmbloem geformeerd ware, zouden we ons geneigd voelen inplaats van tembang hier kembang (kembhăng) te lezen. „Kind van de bloem" lijkt ons voor een zich daarin materialiseerende widådari niet onmogelijk.

En misschien ook niet, dat een bepaald tekstje, toepasselijk voor één vorm van 'n spel, overgeschoven is op verwante vormen, waar het niet precies bij paste, (wat dan weer de corruptie door niet begrijpen bevorderen kon, i.c. het zoek raken van dat woord kembang). — Dat „Bădhăna Endro" zal vast wel een verschrijving voor „Bădhăra" d.w.z. „baṭara" zijn. Men vgl. de „Boq Lårå Èndrå" van Bangkalan No. 1. Voor den 3den en 4den regel zie men B. No. 4.

We krijgen iets als het volgende: Boet-djiboet, deze Djiboet (is) Vrouwe Sintring, — De widådari ...., — De edelvrouwe......??....Baṭara Èndra — Schommelen(d), wiegelen(d), — Het middel(?)........

(Dat blijkbaar corrupte „samelar" van den 2den regel, brengt ons het boq

of wong soemilir van de Midden-Javasche tekstjes te binnen. Zie Hazeu 45, 52, 93.)

Voor II krijgen we: Hé, njahi, geef me blimbingbloemen, (vgl. B. No. 5, blz. 252), — Boe' Asri is te zien, (vgl. B. No. 6), — Boe' Landjăr is onder de bekoring geraakt, — De bekoring van een ouden vrijer, — Oom Paling is aan het wandelen. — Het oorsieraad (zijn) soering-paté-bloemen (zie No. 5, en voorts blz. 265). — Het kapsel is gelong mekkar. — Sterke geur van dubbele melaṭi.

Voor ,,ta' soempring'' hebben we dus ,,asompèng'' gelezen, en ook in den 7den regel de ontkenning weggewerkt. Die naam aan het begin van den 3den kan correspondeeren met het Jav. ,,landjar'' of ,,woelandjar'', Mad.: ,,bălăndjhăr'': (jonge) weduwe zonder kind.

En daar, zou men zoo zeggen, hebben we, eindelijk en ten langen leste, een liefdespaar. Maar wèl het ongeschiktste, lijkt het, dat we konden vinden. Wat beginnen we met dit stel, den ouden vrijer die het jonge weeuwtje weet te betooveren? — Maar .... you never can tell; vooral niet sinds die Bataviasche nonah van dr. Hazeu (56) de promotie tot stammoeder en jonge maan heeft gemaakt (Rassers).

— Wacht u eens even. ,,Woelandjar'' is ook wel een ònbestorven weduwe. Dus iemand, slechts momenteel zonder man (en kind). En dan past de qualificatie toch weer niet zoo slecht op de positie van de nog te initiëeren en tot het voorbestemde huwelijk te brengen vrouwelijke hoofdpersoon. Maar die rakker van een o u d e n vrijer..!! — Terloops gezegd, de geurige (hoofd)-tooi, beschreven in de laatste twee regels, behoeft o.i. niet die van Oom Paling te zijn. Dat slot kan wel weer doelen op de bruid, (de pop?).

Wat lengte aangaat mag dat tekstje, of die strophe II eindelijk wel voor twee gelden. Maar we hebben alléén genoteerd hoe de woorden van No. I onder de melodie vielen. (Zie blz. 266.) Hoe dat verder geschikt werd, verzuimden we te controleeren.

III is weer kort, maar daarentegen zoo ongeveer het minst begrijpbaar van alle Sampangsche of Bangkalansche versjes. Deze strophe gaf aanleiding tot een van de gevallen waarover we al iets gezegd hebben, dat n.l. een Madoereesch medewerker, ongeïnfluenceerd en zonder vooropgezette meening, alshetware dus blindelings, den tekst zóó las, emendeerde, dat er iets voor den dag kwam, dat juist in onze kraam scheen te passen, (we zijn ons niet van het vermogen tot woordelooze wilsoverdracht bewust!), maar perslot dorsten we den ons gedanen voorslag toch niet aanvaarden, tot onze meening maken.

We zullen de bedoelde poging tot tekstcritiek, tekstverbetering hier mededeelen, maar in dit geval een vertaling achterwege laten. Den niet deskundigen lezer brengen we dan niet op verkeerde, roekelooze ideeën. De deskundige ziet zelf wel, wat hij er van vindt.

Onze Madoereesche vriend echter wilde die eerste drie regels; ,,Kang modoeng, kang moedoengnga, — Tjendhi karim dhălembak tèkos maran — Marandhini kelawan ingsoen'', omzetten in het volgende Javaansch: (Ka)kang moeḍoennå, (ka)kang moeḍoennå! — Tjinḍé karim (?). Dalem bekti kasmaran, — Parandané kalawan ingsoen.

De vierde regel schijnt weer tenonrechte met een ontkenning (ta') te beginnen. Verder kan er iets staan van: Klein-en-welgemaakt (ṭèngṭèng), en van een haarwrong met kwastjes. Deze regel, (herhaald om het vijftal vol te maken?), komt verder achter al de nog volgende strophen bijwijze van een refrein. Hij schijnt ons ook bij de vereerende beschrijvingen van de vrouwelijke hoofdpersoon te hooren.

Strophe IV vertoont een zeer duidelijk verband met B. No. 5. We mogen misschien aldus vertalen; Bloemensnoeren, de bloemensnoeren (hebben) gouden vruchten, — Het goud heeft tot vrucht een diamant, — diamanten en bladgoud. — (Refrein.)

Strophe V is niets anders dan een herhaling van de IIIde met een gewijzigden aanhef; Inplaats van ,,Kang modoeng, kang moedoengnga'' komt het ,,Lillirang, lillirangnga'', waarover we al iets opgemerkt hebben (zie blz. 268vv.), en dat ons aan den weverspoel deed denken. — Wat die tjènḍi (tjinḍé) in dit verband wil, weten we niet. Dit oudmodische, eerwaardige, weefsel kwam echter niet alleen, naar men gelezen heeft, factisch aan de kleedij van de Sampangsche pop tepas, maar wordt ook in de Javaansche tekstjes genoemd, (Hazeu 44, 52, 53). (Trouwens van het Banjoewangische Tjengkir gaḍing bezitten we ook een lezing met in de 9de strophe niet tjanḍi doch tjinḍé.)

In VI zullen we dat negativistische ta' wel weer mogen wegwerken en ,,apèlès'' lezen.

We krijgen zoo ongeveer: Hé, Njahi Maagd, Njahi Abbhii, — (Ze) smeert zich (hoofd en slapen) met curcuma en kalk, — De lokjes aan de slapen (,,poddehaartjes'' volgens den ouden Jansz!) hangen in overvloed.

Nu wilden we wel, dat we die applicatie van borèh en kalk als behoorende tot het bruidstoilet mochten opvatten. Maar ,,pèlès'' schijnt helaas speciaal een zalfje tegen hoofdpijn te beduiden.

Tot zoover het Paotspel. Wat we nog zeggen wilden, het komt ons voor, dat de formule, daarbij uitgesproken op de berritplaats, (zie blz. 259), zich gedecideerd tot een vrouwelijke èn een mannelijken geest richt. Zie overigens het Madioensche (Magetansche) Ḍiwoet (Hazeu 51.)

Materiaal ter vergelijking met de wijzen dezer magische spelen der Madoereezen staat nagenoeg niet ter beschikking, is althans nog niet gepubliceerd. Wijzelf bezitten die der verwante Sålåsche spelen, kunnen er thans alléén van zeggen, dat het algemeene karakter ervan wel met de Bangkalansche deuntjes strookt. Maar we vinden de laatstbedoelde, globaal genomen, wat pittiger van rhythmiek. Daarentegen bezit Sålå, Midden-Java een paar van die, ietwat dreinerige, maar vermoedelijk overoude, zuiver vocale, uiterst onbepaalde dreunen, die te Bangkalan ontbraken, (tenzij dat ,,ḍingḍingtja''' er een rudiment van is).

Van onze 10 of 11 Sålåsche wijsjes zijn er 2 zulke toonsoortlooze dreuntjes. (Terwijl enkele andere geschreeuwde, atonale aanhangsels hebben.) — Sléndrokarakter toonen er 6 à 7. — Duidelijk pélogachtig zijn er maar 2.

Bij de laatstbedoelde is een kort, viermatig wijsje, dat ons de éénige directe melodische overeenstemming met een Bangkalansche melodie scheen te bevatten. Men zie (op blz. 264) de wijs van B. No. 1, (kieze voor het gemak de twééde lezing) en daarvan de (4de) 5de (en 6de) maat en vergelijke er het volgende slot van het bedoelde Sålåsche melodietje mee: g e d c, d c d e, g.

— De hééle wijs, door ons te Bangkalan gehoord, komt overigens ook op Java voor. D.w.z. we kennen er een vorm van, genoteerd in Midden-Java, Noord van den Moeriah. Die vorm is minder mooi dan de Madoereesche, corrumpeert juist die fraaie néérbuiging der melodische lijn. De tekst van het kinderlied in quaestie noemt de widådari, staat dus mogelijk wel in eenig verband met het Djiboet-Ni-Ṭowong-complex.

Van de muziek, behoorende bij den Balischen Sanghyangritus, zijn twee melodieën gepubliceerd, (er zullen er naar alle waarschijnlijkheid méér

bestaan). De eene, genoteerd door den heer J. Kunst, is te vinden in het opstel van Tj. Gdé Raka Soekawati, (zie ,,Dj.'', V, 322).

Het sléndroachtige karakter van die wijs lijkt onmiskenbaar. Overigens echter verschilt ze naar geaardheid sterk van de besproken Madoereesche en Javaansche melodieën. Dat moet door haar metrische eigenaardigheden komen, door haar veel verder afwijken van de quadratuur. Overigens hebben we bij Madoereesche melodieën, kinderliedjes, immers ook wel gevonden, dat we voor twee 4-kwartsmaten beter een 5- en een 3-kwarts konden in de plaats schrijven. Maar die vrijheden zijn in het Balische geval veel geprononceerder, al is het totale aantal kwarten tenslotte deelbaar door vier, (n. l. 28).

De andere notatie is van de hand des heeren Walter Spies en te vinden in het T.schr. B. G. LXV, (1925). Ze is aanleiding geworden tot nogal heel tuitelige theorieën. De heer Spies heeft overigens, naar we reeds zeiden, alléén maar opgemerkt, dat die wijs héél iets anders leek dan sléndro of pélog. En dat moet men hem toegeven. Wij durven de tonaliteit óók niet gelijkstellen aan die van onze Madoereesche sléndroachtige schalen met toegevoegden zesden toon, haar dus niet voorstellen als g, e, cis, b, a, plus fis. Want daar is de onderlinge verhouding en het gebruik der tonen fis'' en g' (of g'') niet naar. Voorloopig schijnt de positie van deze melodie dus niet nader determinabel. (Ze doet ons, wonderlijk genoeg, weer denken aan iets, dat moet te vinden zijn in de symphonie ,,Aus der neuen Welt''. Wààr precies, weten we niet.) —

Een Balische tekst heeft ,,Kembang djenar mangoendang Dedari Agoeng'', naast het Oesingsche ,,Sekar djenar maoendang dedari koening, agoeng alit temoeroenâ''. Maar overigens vinden we geen directe paralellen. Toch hebben die teksten ongetwijfeld toelichtende waarde voor wie al de verbanden nauwkeurig wil nagaan. Ze zien er gaaf, maar ook nogal litterair uit, — of verbeelden we ons dit laatste maar? — De gouden bloemen (sekar emas) bloeien ordentelijk in den tuin der widâdari; deze draagt een gouden kleed, gelijkt op een blauwe lotus. Waar de ,,geloeng agoeng'' genoemd wordt, wordt aan de media werkelijk ook een fraaie geloengan op het hoofd gezet. — Kan de tjengkir gaḍing, badplaats der nymph, in den Banjoewangischen tekst genoemd, ook de klapperdop als wijwatervat zijn, door den heer Soekawati in zijn beschrijving vermeld?

XXV. Besluit.

Waarmee zouden we dit slot, dit einde van ons boek over de Muziek bij de Madoereezen beter kunnen beginnen, dan met een dankbetuiging voor den steun ons bij het onderzoek daarvan in zoo ruime mate door de Madoereezen zelf verleend?

Aan onze dankbaarheid jegens den regent van Bangkalan, R. A. A. Tjakraningrat, hebben we in het voorgaande reeds uitdrukking gegeven.

Maar we herhalen dien dank en breiden hem volgaarne uit tot de Raden Ajoe van Bangkalan; ze verschafte ons interessante varianten van Madoereesche kinderversjes en dergelijke.

Den dank, alreeds gericht tot den regent van Pamekasan, R. A. A. Kertoamiprodjo, herhalen we hier eveneens met graagte.

Ook de beide nog niet genoemde regenten van het eiland Madoera, die van Sampang, R. T. A. Sosrowinoto, en die van Soemenep, R. T. A. Praboewinoto, hebben, zooveel in hun vermogen lag en ze gelegenheid vonden, ons onderzoek bevorderd; ook hun te danken betaamt ons dus.

Wanneer we na hen, eerst de andere bestuursambtenaren noemen, mogen we

daarbij denzelfden weg over het eiland volgen, van West, naar Oost dien ons onderzoek zelf heeft genomen.

Te Bangkalan dienden ons van hulp en voorlichting de Patih R. Rachmat Soerjokoesoemo, de Wedana Kotta R. Koesoemojoedo en de Assistentwedana M. A. K. Prawotowidjojo; te Soekolilo de Assistentwedana M. Poerwosoedirdjo.

Te Sampang waren het de Patih R. Bodroasmoro, de Assistentwedana R. Abdoelkadir Sosrokoesoemo, de Mantri-politie R. Hasboella Soeriokoesoemo.

Te Pamekasan de Patih R. Djojodiredjo, de Assistentwedana R. P. Z. F. Notoadikoesoemo. In het district Boender de wedana M. Atmodiwirjo.

Te Soemenep de Patih M. Ng. Samadikoen Prawotoadikoesoemo. Te Manding de wedana R. Roestam Tjondrokoesoemo. Te Prendoean de Wedana van Barat Laoet M. Patroasmoro, en de Assistentwedana van Prendoean zelf M. Z. Sastroprajitno.

We hopen, dat we ons niet in sommige namen vergist, of er enkele verwisseld hebben. Maar zoo ons geheugen voor namen niet zoo goed is, als het diende te zijn, de ons op Madoera bewezen hulpvaardigheid, vriendelijkheid en belangstelling vergeten we niet.

Onze dank aan heeren particulieren, al zijn we maar met weinige in aanraking gekomen, is niet minder warm, dan die aan de genoemde ambtenaren. We hebben de meesten trouwens reeds hiervoren in den tekst genoemd.

Het waren, te Bangkalan de heer Abdul Azis, onderwijzer; te Sampang R. K. Sosrodanoekoesoemo, de Madoereesche taalkenner; en hier te Sâlâ diens zoon R. Kotjosoengkono. Te Pamekasan R. A. Èndropoetro en R. P. Brotoamiprodjo. —

Na ons van de aangename plicht der dankbaarheid gekweten te hebben, wat rest ons nu verder nog te zeggen? — De Lezer weet allicht, dat het goede en oude Javaansche zede is, zich als auteur aan het einde van een werk te verontschuldigen voor de tekortkomingen, die het, ingevolge de zwakke krachten des schrijvers, ongetwijfeld vertoonen moet. En we hebben die gewoonte alreeds door Westersche schrijvers over Indonesische muziek in hun voorberichten of naschriften zien volgen. Wanneer thans ook wij die zede tot de onze maken, dan geschiedt dit n i e t voor de leus! Neen zeker niet; al waren we ook de koelbloedigste lieden ter wereld, het zweet zou ons kunnen uitbreken bij de gedachte aan al de misverstanden, misgrepen, en verwarringen, die (bijvoorbeeld!) de geringe kennis van de Madoereesche taal, waarmee we toch maar hebben moeten te werk gaan, in dit ons werk kan hebben aangericht.

Dan is daar de vorm dezer verhandeling. Ze werd gedrukt gedurende het schrijven, en dus ontbrak de mogelijkheid der zóó wenschelijke herredactie na de voltooiing, die aan de gelijkmatigheid, de harmonie van het geheel ongetwijfeld ten zeerste ware tengoede gekomen, en de (al dan niet schijnbare) strijdigheden tusschen onderscheiden details hadde kunnen opheffen.

Menige hebbelijkheid, die den Lezer mogelijk getroffen heeft, en die hij een fout acht, is niettemin het resultaat van overleg en opzet.

Hebben we er ons niet toe bepaald naar de publicaties van andere onderzoekers te verwijzen, maar in sommige hoofdstukken hun resultaten tamelijk uitvoerig uitgetrokken of samengevat, dan bedenke de Lezer, dat hij het meerendeel der geciteerde werken n i e t zelf in zijn bezit heeft, en eigenlijk gezegd, óók niet van plan was, naar een bibliotheek te gaan, om de opgegeven bladzijden na te slaan.

Vindt hij het lastig, dat de theoretische beschouwingen incidenteel zijn ingelascht, en dus door het heele boek verstrooid, (bezwaar, dat niet steeds door verwijzingen naar het eerder gezegde of

later nog te zeggene viel te ondervangen), dan overwege hij, dat, zoo we de zaak omgekeerd hadden, bij de rangschikking niet naar de verschillende orchestjes of andere muziekjes, maar naar de onderscheiden besproken theoretische vraagpunten waren te werk gegaan, het heen-en-terugspringen ongetwijfeld èrger ware geworden, en we de Lezers onophoudelijk van de eene plaats en het eene troepje naar het andere hadden moeten meesleepen en weer terug.

,, ,,Den vorm, — dien schenk ik u'' '', zegt een coulant lezer,—of zegt hij het uit ongeduldige kort-aangebondenheid? ,, ,,Maar.........'' ''

,,Of we den inhoud kunnen verantwoorden, meent ge?''

Dit brengt ons oude critische opmerkingen te binnen, waartoe we door vroegere schrifturen hebben aanleiding gegeven. We bladeren in de reeds afgedrukte vellen dezer verhandeling en vinden ze op blz. 47 samengevat; ,,.... uitvoerige publicaties, — ...... een te ongeduldige doorgronding van deze zeer diep in 't gemoed wortelende kunst....''

En we denken aan een onzer schaarsche ontmoetingen met den ongenoemde, hoe hij ons met opmerkelijke minzaamheid vroeg en verzekerde ,, ,,U woont nu immers al vijf jaar in Sålå? — — Dat is goed.'' ''

Òf we ze verstonden, de arrière-pensée van afkeuring jegens allen, die dikke boeken geschreven hadden over de toonkunst van vreemde volken, streken, eilanden, waar ze een luttel paar weken geweest waren; tegen allen, die dat nog zóuden doen?!

En nu, — zie nu hier deze lijvige studie,...... niet over de Sålåsche muziek, doch — over de Madoereesche....

,,Met uw verlof,........ de circa drie maanden, die we nu, alles in alles, op Madoera geweest zijn, en die wel niet heelemaal aan de studie der muziek van dat eiland besteed werden, maar toch iniedergeval ons hielpen iets te verstaan van het lands- en van het volks-karakter, — in het eerst dachten we: maar die menschen die zingen niet, ze maken geen muziek; we kregen aanvankelijk geen tóón te hooren, maar in het eind begonnen te Bangkalan de kinderen al vanzelf liedjes te zingen langs den weg, als ze ons maar zagen voorbijkomen!, — met uw permissie, we zouden zelf die maanden onvoldoende geacht hebben om wat ook te dóór-grònden als de muziek van dit volk een novum voor ons geweest was, ze evenzeer van die der Javanen verschild had, er evenzeer aan tegengesteld geweest ware, als de toonkunst van sommige andere Indonesische volken.

Maar, de Madoereesche kinderliedjes, — die evengoed Javaansche hadden kunnen zijn, — mogen dienen als bewijs, we hebben bij het aanhooren van de muziek der Madoereezen en bij het schrijven erover, altijd, wat we van die der Javanen kenden en wisten, als een betrekkelijk vasten bodem onder de voeten onzes geestes gevoeld. —

We denken ook aan een àndere ontmoeting, te Jogja, toen we bij een bamboezen gamelan de wetenswaardige feitelijkheden uitvroegen en vastlegden, en we ons hoorden toevoegen; ,, ,,Is u weer aan de analyse?'' ''— —,,Gut man, ge zult aan geen Westerschen distel Oostersche vijgen lezen. Het Westersche weten is nu eenmaal analytisch, en wat woudt ge dus? Synthese ware: gedichten schrijven over de muziek van dit land. Dat doe wie kan!''

Of deze verhandeling deed, wat ze doen kon, iets bereikt heeft als analytische beschrijving en vastlegging van haar onderwerp, daarover laten we het oordeel aan de lieden van het vak.

Of ze daarnaast er, nu en dan, hier en daar, in is geslaagd iets weer te geven van den gevoelsindruk, die de gehoorde muziek op ons heeft gemaakt, dàt kan

ook de belangstellende liefhebber, na er, eclectisch, zijn gading in gezocht te hebben, beoordeelen.

Maar hoe het oordeel zij, — één ding mag men niet zeggen, want het zou onrechtvaardig zijn; men ontzegge ons niet de liefde tot ons onderwerp, de toonkunst der Madoereezen.

ADDENDA.

De Lezer zij gewaarschuwd, dat we met de notatie è niet bepaaldelijk den klinker hebben willen aanduiden, die in het Fransch met een accent grave geschreven wordt, doch eenvoudig àlle é's behalve de z.g. „stomme". Andersgezegd: alle, die in het Javaansche schrift aangeduid worden met een taling.

Evenals in het Javaansch geeft dit teeken in het Madoereesch klinkers van verschillende qualiteit weer, hoewel de verschillen minder sterk zijn dan men, (op zijn Fransch een é tegenover een è stellende), allicht geneigd is aan te nemen. Maar de woordenboeken enz. gaven geen voldoende hulp om ze uit elkaar te zoeken, en de Madoereezen zelf plegen met het aanduiden ervan in Latijnsch schrift weinig consequent te zijn.

We kozen een è omdat een daarop lijkende uitspraak ons vaker leek voor te komen dan een é-achtige. Bij het zingen schenen de è-achtige klanken ons overigens vaak, of gemeenlijk meer naar é te trekken.

De, vermoedelijk vele, inconsequenties in onze spelling, o.a. gevolg van het verschil tusschen die der woordenboeken en die van de gouvernementsscholen, verontschuldige men.

Bij blz. 5.

Kiliaan vermeldt nog „tondjoek": op een bruiloft 's avonds een boek te reciteeren geven.

Bij noot 6c (blz. 16-20) is nog het volgende op te merken:

In tegenstelling met R. Ng. Tjitrâsantânâ en Groneman, bleek ons een Javaansch taalkenner als R. T. Soerâdipoerâ, uit de geciteerde passage van Rânggâwarsitâ over de ṭongṭong wel degelijk te lezen, dat die van klokspijs gemaakt is. Daar zulke bronzen spleettrommen bewaard zijn, representeert de bedoelde plaats dus een juiste traditie. —

De orchestnaam „mardânggâ" moet blijkens een opmerking bij G. & R. identiek zijn met het „pradânggâ", dat men vindt in de ambtsnamen van Javaansche hofmusici.—

De Kidung Sunda I, 44b noemt een „p a n g a r a h": een instrument om het volk op te roepen. De vertaling geeft dit weer met „gong", omdat andere kidoengs uit ongeveer denzelfden tijd bij dergelijke gelegenheden combinaties als „gong pangarah" en „pangarah gong" hebben. In een Nieuwjavaansch gedicht zou dr. Berg, naar hij ons welwillend mededeelt, vermoedelijk pangarah met beḍoeg hebben vertaald. Ziehier dus wederom de onzekerheid: trom of metallophoon. Overigens dient ook nu nog vaak genoeg een bekken, benḍé om een menigte te verzamelen.

„B e n ḍ é" heeft den Madoereeschen vorm: „b h e n ḍ h i". Penninga en Hendriks vertalen dat op hun beurt met: „trom, bekken". Of het eerste een juist aequivalent is, weten we niet.

Maar wel geeft Kiliaan op, dat voor bhenḍhi te Bangk. en Pamek. (ook) „goelgoel" gezegd wordt. En de verwanten van dat woord, duiden, naar we gezien hebben, bij onderscheiden Indonesische volken een spleettrom aan. — (Zie ook kapittel XV.)

Een traditioneele beschrijving, of liever catalogiseering van zoo'n oudmodisch oorlogsorchestje, (al bevat het dan hier een Europeesche trom!), geeft ook nog het volgende uit een Sâlâsch ḍalangreciet: „Moendoer, rekyânâ Patih, oendang hing prawadyâ samyâ sanégâ, hoemoeng ramé swaraning b e n ḍ é b è r i g o e b a r g o e r n a n g kalawan p o e k s o e r t a m b o e r myang s o e l i n g. . . ."

Dus zoo ongeveer: Teruggekeerd (van audiëntie) beveelt de kjânâ Patih aan het leger allen gereed (te zijn), levendig rumoert (gonst) het geluid van de benḍé, bèri, goebar, goernang alsmede de poeksoer, trom en fluit.

Waar staat eigenlijk het prototype van al zulke, onderling verwante, opsommingen?—

Na het bovenstaande geschreven te hebben, vonden we er een in ieder geval ouderen vorm van terug. En wel via het J. N. H. W. B. van Gericke-Roorda s.v. „goeroe", dat voor een beschrijving van het geweld, door een krijgsmuziek gemaakt, naar den (nog ongepubliceerden?) Menak verwijst, en naar de „Drie Teksten van Tooneelstukken" in het licht gegeven door Te Mechelen. Men leest daar op blz. (II) 43, (Verh. B. G. XLIII): „Lah ing kânâ rekyânâ patih Toehâjâtâ énggal medal oendang bidal moenyâ tengârâ gong magoeroe gângsâ kasahoeran goernang poeksoer lang ṭongṭong grit goebar bèri toewin benḍé ngoengkoeng kadyâ bereg singâ." Wat dus ongeveer beduidt: „Ziedaar!, de rekjânâ patih Toehâjâtâ komt juist naarbuiten en beveelt uit te rukken en doet het sein weerklinken; de gong volgt (??heeft tot goeroe, leermeester??) den gamelan, en wordt beantwoord door goernang poeksoer en ṭongṭong grit goebar bèri en benḍé, onophoudelijke slagen als bij een tijgerjacht.

Op blz. (II) 356: „Sâmâwânâ swaraning tabahtabahan gong magoeroe gângsâ goernang ṭongṭong grit goeber bèri teteg benḍé asahoeran". Hetgeen dus zou kunnen zijn: Wat betreft het geluid van het slagorchest, de gong volgt den gamelan(??), goernang ṭongṭong grit goebar bèri teteg benḍé antwoorden.

Terwijl, als we het goed begrijpen via Wilkens uit de Menak geciteerd is: „Gong magoeroe gângsâ teteg boetoellâ." Waar dus schijnt beweerd te worden, dat er wordt geslagen alsof er een gat in moest, al is de precieze zin en constructie van het laatste citaat moeilijk te ontraadselen.

Trouwens ook de twee eerdere laten veel onzekerheden en wekken verdenkingen van corruptheid, gelijk de ḍalangtaal dat plèègt te doen. Neemt men de verklaring van het W. B. aan, dan zou men verder moeten concludeeren, dat Rânggâwarsitâ uit een dergelijke passage niet wijs geworden, van een onbegrepen zinsdeel een niet-bestaand instrument, de „m a g o e r o e g â n g s â" gemaakt heeft.

De weergave van de woorden „gong magoeroe gângsâ" door: „de gong volgt de(n) gamelan", bij G. & R., is overigens niet bizonder overtuigend. Het moge voor onze

rationalistische beschouwingswijze waar zijn, en de Javaan, desgevraagd, toegeven, dat de gong, de muzikale volzinnen concludeerende, deze volstrekt niet beheerscht, doch, voor het tijdstip van zijn invallen, van de rest der instrumenten en het tempo dat ze hebben volgehouden, afhangt, (vgl. ook noot 40) — naar het Javaansche, vannature mystisch-magische gevoel, is de gongstem zeker niet iets aan de overige orcheststemmen ondergeschikts, doch eer de ideëele regelaar, en als zoodanig verbeelding van het Oneindige of den Oneindige, die op bovenredelijke wijze het gewoel der verschijnselen beheerscht; we meenen ons een plaats te herinneren waar een Hollandsch-schrijvend Javaan den gongklank uitdrukkelijk in verband brengt met den Mahaägoeng. Zóó beschouwd zouden de drie woorden in quaestie, welke het W.B. overdrachtelijk, quasi-spreekwoordelijk wil laten beduiden: „de mindere schikt zich naar den meerdere", eerder nog het (abnormale) tegengestelde kunnen uitdrukken.

Elders, s.v. „magoeroegângsâ", deelt het W.B. dan ook een, bij Wilkens te vinden, stellig wel van een Javaan afkomstige, omschrijving dier woordcombinatie mee. n.l.: „gamelan tambâgâ" dus: „rood-koperen gamelan", waar dus zekere koperen (of eer bronzen?) gamelan (wellicht ook een bepaald bronzen speeltuig?) „magoeroe" genâámd schijnt.

R. T. Soerâdipoerâ weifelde tusschen het aannemen van Rânggâwarsitâ's uitleg, en een opvatting waarbij „(ma)goeroe gângsâ verklaard werd als analogie van de, eveneens in het wajangreciet voorkomende, uitdrukkingen „goeroe bakal": allerlei in natura, en „goeroe dadi": allerlei bewerkts; dus ongeveer: allerlei (instrumenten) van brons. Voor het verwaarloozen der syllabe „ma" beriep hij zich op „(ma)warnâ-warnâ".

Overigens k u n n e n sommige van de door Rânggâwarsitâ opgesomde „oude" instrumenten of instrumentnamen inderdaad hun afkomst aan het misverstaan van passages uit oude teksten danken. Zoo schijnt ons dat „s a h o e r a n" voor kenong, gezien de geciteerde plaatsen nogal suspect.

Het t e n g â r â in het tweede der vier citaten, dat (alarm)sein beduidt, heeft men opgemerkt. Het moet ook (secundair?) beteekenen: iets waarop men slâât of blââst om een teeken, sein te geven.

„T e t e g", bij G. & R. o.a. weergegeven met: beḍoeg in gebruik buiten moskee en pesantrèn, kan trouwens óók, niet slechts het signaalinstrument, doch ook het signaal zelf: een aanhoudend geklop op gong, bekken, beḍoeg, ṭongṭong of dgl. zijn.

We vergaten: het Madoereesche aequivalent van het hoogerbesproken Javaansche „g(e)rit", „gerèt", knarsen van een deur, van een as, schetteren van een trompet(?), snerpen van een schalmei, etc., is „kerrit!', „kernjit"; — ook „gherrit", (te Bangk.). Bij dit woord vergunne men ons nog aan te teekenen, dat Jansz de uitdrukking „kenḍi gerit" tot een verbastering van „oenḍi gerit" verklaart, wat evenals „oenḍi oemboel" een kaatsbal moet zijn. De heer Soetadi deelde ons echter mede, dat het een ouderwetsch kinderspel is, waarbij een rijtje kinderen achterelkander (en in een kring?) loopen, de voorste intusschen water plengende uit een kenḍi; daarna zouden ze op den aldus afgeschreven cirkel een (bepaald?) liedje gaan staan zingen.

Het W. B. van G. & R. geeft nog op, dat in een der wajangverhalen (Pâlâsârâ enz.), ed. Roorda, „ṭongṭong grit" een soort zware bellen zou beduiden. Een bronzen spleettrom kan wel als, klepellooze, bel beschouwd worden. In iedergeval is dus in „grit" geen apart instrument gezien.

Voor het kraken van een as heeft het Madoereesch nog „gâloeḍḍhâk".

Voor het van ṭon(g)ṭong afgeleide p e n o n ṭ o n g geven G. & R.: soort van benḍé, een keṭoeq (bonnang Wk) gelijk, die als een gong gehangen en bij de gamelan Tjarabalèn of Koḍoq Ngorèq gebruikt wordt. (Vgl. Kunst „..... Bali" 180, en ons h.st. XVI.)

Bij noot 9b (blz. 29). Voor het mogelijke verband van „saron ritjiq" en „ritjiq", zacht regenruischen, vergelijke men ook het woord „g(a)rantang", dat zoowel een gambang als een geruisch (als) van regen in de lucht beteekent of beteekend heeft, („oedan garantang").

Bij noot 10 (blz. 30, 31).

Weliswaar blijven we het ervoor houden, dat Groneman, de bonangketels van nem nummerend, en daarbij den nem-ketel 1 noemend, dezen niet wilde aanduiden als den laagsten, doch als den stemtoon der gamelans. De (vermoedelijk 10 ketelige) bonang van den Jogjaschen gamelan bij J. & C. J. A. Kunst, tab. IIa, na p. 40 in „Dj." III, reikt dan ook van br-nm'.

Maar toch spraken we een klein weinig te boud, door te zeggen, dat sléndrobonangs niet van nem plegen te beginnen.

Wanneer een sléndrogamelan n.l., gelijk niet zelden voorkomt, 7-toetsige saroninstrumenten heeft, schijnt het mogelijk, naar willekeur of behoefte hetzij den hoogsten, hetzij den laagsten toets als den extratoets te rekenen. In het eerste geval wordt dus de totale reeks: br-gl'. In het tweede: Nm-br'. De beide, onderling in de verhouding van transpositie-toonsoorten staande, stemmingen, heeten dan resp. laras geḍé, en laras alit. We ontleenen deze wetenschap uitsluitend aan de tabel op blz. 480 bij J. & C.J.A. Kunst („.....Bali" II), waar het volgnummer 9 de observaties en informaties betreffende een Jogjaschen gamelan weergeeft. (Bij No. 18 zullen de twee stemmingen per analogie zijn opgegeven).

Bij het spelen in de laras geḍé zou de laagste bonangtoon zeker een barang blijken. Maar wordt de gamelan in quaestie voor de laras alit gebruikt, dan is die vroegere barang automatisch een nem geworden.

Of men hier te Sâlâ hetzelfde verschil kent, (en onder welken naam), hebben we nog niet nagegaan. We meenen echter van wel. Immers hoorden we onlangs op een cursus ter opleiding van ḍalangs een gendèr den zang accompagneeren, waarbij de lâägste toets een waarde bleek te hebben van een nem, wat dus ook met de laagste toets der 7-toetsige saroninstrumenten van den bijbehoorenden gamelan het geval moest zijn. Er zou dus

gespeeld zijn in de hooge stemming, (de ḍalangzangwijzen reiken ook dan nog voor vele stemmen erg diep).

Vóór we die stemming aan de zanglijnen gecontroleerd hadden, gaf men ons echter op een indirecte vraag als naam van den laagsten gendèrtoets op: ,,barang-panoenggoel'', — blijkbaar bij vergissing dien uit de lage stemming noemend. (De nem was in de laras geḍé een as ongeveer; in de laras alit omtrent een bes.)

Maar de laagste saron- en gendèr-tonen als nem opvattend, dus van de hooge stemming uitgaande, vonden we inderdaad als lààgsten bonangtoon ook een nem, dien we door V verbeelden, en de volgende rangschikkingen:

Bonang baroeng:

$5'$ $4'$ $3'$ $2'$ 1^2 1
$1'$ 2 3 4 5 V

Bonang peneroes:

5^2 4^2 3^2 2^2 1^1 1^3
1 $2'$ $3'$ $4'$ $5'$ 5.

Men ziet: dus wéér één lage toon in de hooge rij. De getallen voor de laras geḍé zou men willen vinden, door ieder cijfer met één trap te verhoogen. Maar het is natuurlijk niet zeker, dat bij gebruik in de diepe stemming er geen ketels zouden worden verlegd.

Penninga en Hendriks willen het Madoereesche ,,kalènang'' alsvolgt omschrijven: ,,naam van een metalen muziekinstrument, ongeveer Jav. gambyong''. J. & C. J. A. Kunst kennen onder dien naam het laagste melodieïnstrument, van de Javaansche tjårâbalèns. (...Bali, 78.)

De eigenlijk Madoereesche naamvorm van tjårâbalèn is volgens P. & H., om dit hier terloops te vermelden: ,,tjar-bâli''.

Wat de gamelan sekatèn betreft, was ons, op blz. 31, 2de kol., onderaan, uitgesproken, vermoeden onjuist. Dààrbij zit de hoofdspeler inderdaad aan den kant van het hóóge octaaf, waartoe de meeste zijner kleine toontjes behooren.

Ook in een ander opzicht bedroog ons ons geheugen bij het schrijven van de bedoelde noot.

Die éérste bonangspeler heeft weliswaar een extraketel in een apart rekje links, en een tweede rèchts van zich. Maar door de enorme grootte, lengte van de bonang sekatèn, staan die ketels niet achter de twee uiterste, doch achter den twééden en den voorlaatsten ketel van de normale rij.

Men denke zich dus in de twee, hun aangaande, cijfertafereelen die 7 onder de 1 en de 4 onder de 6, resp. de 6 onder de 1 en de 7 onder de 6 geplaatst. De speler zelf zit, om niet achter het instrument te verzinken, op een bankje, dat even hoog is als het onderstel daarvan, en dat de plaats voor de middelste drie ketels beslaat.

Van bonangs gesproken. Er spookt door de litteratuur een opgave rond, afkomstig van (Land &) Groneman (§ 22), omtrent bonangs, met (in het horizontale vlak gekromde) eventueel ,,halfcirkelvormige'' rantjaqan. (Ook het oudheidkundige museum hier te Sâlâ vertoont een dergelijk instrument met de ketels liggende volgens een min-ofmeer kromme rij; het onderstel is echter nieuw.)

Men pleegt hierbij naar Siamsche of Burmasche bonangachtige instrumenten te verwijzen, met gehéél cirkelvormige, den speler om-ringende bonangachtige instrumenten. Vermoedelijk representeert echter de variant met het onderstel in den vorm van een, flauwer-gekromden, cirkelbóóg een ouder stadium. Immers zulke instrumenten komen reeds voor op de reliefs van den ouden Kambodjaschen Angkor-Wat-tempel, (aantal ketels, naar we meenen, 9).—

(Zie blz. 31, 2den kolom.) Ook op Madoera komen wel glazen gamelans voor. Zoo moet een vroegere wedana van Tordjoen er een hebben bezeten. (Het exemplaar zou thans in de Soemenepsche kampong Kapottran zijn te vinden.) —

(Zie blz. 35, 2den kol., bovenaan.) Niet zoozeer om de quaesties der toonnamen bij de Madoereezen en de Oesingers op te lossen, als om ze voorloopig nog méér te embrouilleeren, willen we nòg een lijstje van namen opgegeven, boven Banjoewangi genoteerd naar de opgave van een muzikant, die een soort demoeng, met 7 toetsen, maar in een sléndroachtige stemming, bespeelde. Tot wat voor gamelan het instrument behoorde weten we niet precies. Dat staat niet op het weergevonden aanteekenblaadje.

1. sorog geḍé; 2. tenggoq; 3 sângâ; 4. limâ; 5. nem; 6. sorog peṭit; 7 peṭit.

Als overeenstemmend met het op blz. 35 gegevene vindt men niet veel anders dan de successie sângâ, limâ, nem. De ,,sorog geḍé'' en de ,,sorog peṭit'' liggen onderling op octaafafstand. De ,,sorog peṭit'' nàâst een ,,peṭit''; deze laatste fungeert als octaaf van een ,,tenggoq''.—

(Zie blz. 51, 2den kol.) De naam van dat dorp zal toch wel eerder verband houden met ,,perrèng'', bamboe, dan met ,,pèrèng'', bord. De eerste helft kan dan identiek zijn met het Jav. ,,(ed)djoeng'' een stuk gronds, 4 bahoe groot.—

Bij blz. 57, waar sprake is van de verbreiding der stamptrommen, valt nog iets aan te teekenen; over een eigenaardig instrument van het Polynesische Hawai namelijk. We vermoeden, dat het ,,pa-ipoe'', resp. ,,hokeo(?)'' heet. Men zie het eerstbedoelde woord in Sachs' ,,Reallexikon der M. I.'', waar het omschreven wordt als: ,,paddenstoelvormige zandlooper-handtrom der Sandwich-eilanden bestaande uit twee opelkaar geplaatste kalebassen''. Bij deze beschrijving zal men allicht aan een veltrom gedacht hebben, gelijk de meeste zandloopervormige, dus getailleerde, trommen zijn. Echter verwijst het lexikon s.v. ,,Holztrommel'' o.a. naar ,,paipoe'', waaruit blijken kan, dat deze géén veltrom is, doch tot dezelfde groep als de kenṭongans en andere spleettrommen hoort, en dus een hol en houten (of houtachtig)

lichaam heeft, met een opening in den wand, en op dien wand wordt geslagen.

De onderste, grootste, kalebas, inderdaad gevormd als de dikke, gezwollen steel van sommige paddenstoelen (boletus-soorten), en klaarblijkelijk vanboven open, draagt als kleinen hoed of kop, de tweede, die in die opening bevestigd zit. Die kleine kalebas is blijkbaar ook weer aan den bovenkant open. Of ze vanonderen eveneens open is, zoodat de ruimten van beide communiceeren, weten we niet.

Een afbeelding vindt men in ,,The Current History Magazine'', p. 654, Jan. 1924, echter met het bijschrift ,,Samoan Huladancers''.(?) In ,,De Prins ....'' 20 Jan. 1923, op een photo, verbeeldende dansmeisjes van Hawai, na de Hula-hula-dans, — schijnt het instrument, in rust, onderstboven te zijn gezet.

Volgens een mededeeling van den heer H. Eichheim nu, worden zulke kalebasinstrumenten op Hawai niet slechts geslagen met de hand, maar ook, voor het markeeren der accenten, op den grond gestampt. Zoodat ze dus niet alleen tot de ,,Holztrommeln'' maar ook tot de ,,Stampftrommeln'' behooren. — Heeft Hawai (en Samoa?) nog andere stamptrommen ook? (Vgl. Hornbostel bij Sachs, R.Lex. sub ,,Stampftrommel''.)

Blz. 81. Bij die klanknabootsingen van schoten e.d. komt nog ,,bhijoer'', kanongebulder.

Blz. 89, vv.. Wat de duivenwedvluchten e.d. der Madoereezen betreft zie men de ,,Enc. v. N. I.'', 2de ed., blz. 641, waar o.a. genoemd wordt het ,,g h e t t a g h ā n'' (resp. ,,ghetakan''?). Hierbij worden eenige aan verschillende eigenaars toebehoorende duiven, elk van een fluitje voorzien, losgelaten en moeten naar hun eigen til terugvliegen. Gaat een duif met een andere mede en komt zij dus in een andere til terecht, dan heeft haar eigenaar de weddenschap (en als dat bedongen is ook de duif) verloren.

Die complotjes van twee of drie samen op bamboeṭongṭongs aardig musiceerende jongetjes, zouden vooral in het Tordjoensche voorkomen.

Als synoniem van patrol ṭèkṭèk of p. ṭongṭong vinden we nog vermeld: p. soma(h); van patrol kalèlèng: patrol distrik.

Orchestjes van bamboezen of houten spleettrommen moeten omtrent Pråbålinggå en Besoeki ,,r o n n a n g'' heeten.

Uit Kendal (west van Semarang) bezitten we nog de photo van een groot formaat (allicht 1.50 M. lange) houten kenṭongan in den vorm van een geschubde visch.

Aan noot 30, blz. 103, waar wat gezegd wordt over de geluiden, die een weefgetouw in actie maakt, en over bizondere inrichtingen om die geluiden te versterken of verrijken, kunnen we iets toevoegen. De ,,Enc. v. N.I.'' vermeldt l.c. nog meerdere inrichtingen en men kan ook vergelijken Sachs (,,M.I. ... Indonesiens'', 1ste dr., blz. 16) en Kaudern (,,Musical Instruments in Celebes'' blz. 92 vv.).

Nog niet beschreven is, althans niet bij ons weten, een eigenaardigheid van het gewone Jogjasche weeftoestel, (d.w.z., het verspreidingsgebied van dezen vorm van weefgetouw zal wel veel grooter zijn, maar we hebben het waargenomen op de jongste Jogjasche jaarmarkt). Ze betreft de ,,(we)lirå'', de lade, het platte, latachtige onderdeel bestemd ,,voor 't aandrukken van den inslag'' (Jansz, W.b.), en de ,,lorogan'', ,,rol om iets overheen te laten schuiven, zoo als voor de lade van 't weefgetouw''. Deze lorogan nu bestaat uit een horizontale geleding bamboe, die of voorzien is van twee verticale pootjes, daarmee op een houten voetstuk staat; of hij ligt in de langwerpige opening van een uitgehold blok hout, vult die opening, en zakt er alleen niet in weg, doordat hij aan zijn beide einden, waar het lid gesloten is door een schot, een overstekend uitsteeksel, nok heeft. De houten bak wordt gebruikt als bergplaats voor de garens.

De lorogan staat opzij van de weefster, en na het aanslaan laat ze de uit het weefsel weggetrokken welirå daarover heen loopen of glijden. Het ding verhindert dus de welirå te vallen. Deze is aan zijn onderkant voorzien van een rij flauw-zaagtandvormige inkepingen. Nu is de bamboegeleding van een overlangsche spleet voorzien, d.w.z.: ze is een spleettrom, kenṭongan, die dus door de lade, als ware dat een ruwe strijkstok, wordt aangestreken. Dit geeft een eigenaardig, aardig, quasi vischkuitachtig gekorreld, geluid. De spleet van de kenṭongan zat aan den buikkant; zoodat het directe geluid wel versmoord zal raken in dien bak. Daarentegen dient die misschien min-of-meer als het klankverbreidende ,,lichaam'' van dit zonderlinge strijkinstrument.

We dachten eerst, dat de inkepingen aan de onderzijde van de lade het te ver dóórschieten daarvan moesten voorkomen; (de lat wordt alshetware opzij gegóóid). Maar in de Pasoendan, omtrent Garoet, zagen we getouwen, waarbij de ,,rol'', waarover de ,,lade'' heenloopt, weliswaar óók uit een horizontaal opgestelde bamboegeleiding bestaat, maar zèlf dient om garens e.d. te bewaren. De spleet is hier wijd en het heele ding nogal ongeschikt voor ,,trom''. Welnu; bij deze getouwen is de lade g l a d. De Midden-Javasche tanding moet dus het verwekken van dat sjroemgeluid als d o e l hebben.

Gestreken spleettrommen zullen er overigens wel niet veel bestaan. D. w. z., men kan dit eigenaardige geval vergelijken met een ander óók nogal uniek Indonesisch instrument. De rengkong der Soendaneezen n.l., feitelijk bestaande uit twéé in elkanders verlengde liggende spleettrommen, (van een dikken bamboestengel gemaakt en door een man op zijn schouder gedragen); dwars over ieders spleet wordt door een tamelijk gecompliceerde mechaniek een touw heen-en-weergewreven. (Tusschen de twee ,,spleettrommen'' in, zit een middelste geleding, zònder spleet; deze rust op des dragers schouder.)

Wie zich herinnert dat de spleettrommen tegenwoordig tot de ,,gongs'' in wijderen zin gerekend worden, zal mogelijk óók aan zekere Oost-Aziatische metalen tempelgongs denken, die worden aangewreven en niet

aangeslagen, en brengt zich allicht meteen de aangewreven glazen kommen e. d. te binnen, die in het Westen wel als klankbron zijn gebruikt.

Terloops gezegd, een dier dansende en zingende rengkongspelers draagt om een zijner vingers een ijzeren, of van een schelp vervaardigden, breeden, d.w.z. den vinger schijfvormig omgevenden, ring, waarmee hij het instrument tevens rhythmisch betikkelt.

(Zie blz. 104). Als streek waar fraai in het rijstblok wordt gespeeld gaf men ons nog op het onderdistrict Traghâ, district Kabânjar, (regentschap Bangkalan). In het bizonder de dorpen Seket, hier zònder zang; en Patjangan, hier mèt.—

Bij noot 35a op blz. 114. De te klein uitgevallen clichés uit h.st. XIII vindt men aan het eind van het boek nogmaals afgedrukt op glad papier.

Blz. 124. Vgl. voor schermen nog Kiliaan op „koento" en „sikoe".

Bij noot 38 op blz. 126, waar gesproken wordt over uit niets dan trommen bestaande orchestjes, kunnen we nog het volgende opmerken.

Te Tasik Malaja (en vermoedelijk ook wel elders in de Pasoendan) komt het voor, dat 3 lieden musiceeren op (en zingen bij?) even zoo vele, waarlijk doddige miniatuur-terbangs, wier corpus bestaat uit omtrent de helft (b.v. 2/5) van een kokosnootdop. Onderin zit een gat van circa 2 c.M. doorsnede. De diameter van het vel zal bij de drie exemplaren wat verschillen, maar haalt bij dat, in ons bezit, 12.5 à 13 c.M. (Het ding is dus nauwelijks een lijsttrom, lijkt eigenlijk eer een keteltrom.) De contraring (van rotan) ligt in dit geval niet ver onder den bovenrand, en boven op het instrument néér kijkend, ziet men dus de (26) houten wiggen als een soort omkransing.—

Omtrent Tjérebon komen, naar we vernemen, stellen van drie trommetjes, door één muzikant geslagen, voor, die cylindrisch en ongeveer 60 c.M. lang moeten zijn, maar van onderscheiden doorsnede. (Of ze met andere instrumenten gecombineerd worden, en eventueel welke, weten we niet.) Ze zijn onderling alshetware tot een bundel, een takkenbos gebonden. De speler slaat hun ééne vellen met een gewoon houten stokje, hun andere met den omwoelden knop van den tweeden stok.—

Hier te Sâlâ hoorden we onlangs een „(ta)lèdèq kentroeng", een dansende zangeres, die begeleid werd door 1 kendang-en 3 terbang-spelers. (De toon van twee der terbangs lag een octaaf uit elkaar, en die van de derde een terts onder dien van de kleinste.) Eén van de terbangspelers zong er quasi gérong bij. (Het J. N. H. W. B. geeft op „kentroeng": voor geld aan de huizen goerittan voordragen bij de tamboerijn, elders djembloeng genaamd.)—

Een ambulant honden- en apen-theatertje, dat hier tegenwoordig rondwandelt, trommelt affreus Westersche en militaristische rhythmen uit één hooge, en één lage terbang.—

Van trommuziek gesproken. Wij vinden bij P. & H. nog (sub „tjopa"), dat, wanneer aan een ḍhoekon, wonderdokter, de door „sembhoer" (bespuwen) genezen patiënt het honorarium plechtig en vergezeld van vrienden en magen komt aanbieden, („mabâli' tjopa": het speeksel doen weerkeeren), dit soms geschiedt „onder begeleiding van muziek op trommen en bekkens".

In de Pasoendan, (regentschap Tasik Malaja), komt een eigenaardig gebruik voor, „ngèsrèk" („schuren") genaamd. Daarbij zijn twee concurreerende groepjes van terbang-spelers met hun ruggen tegen een horizontaal bevestigden bamboe geleund. Ze bewerken hun trommen om het hardst en het langst, zoodat het bloed uit hun vingertoppen springt. Onder dat razende getrommel zitten ze met hun schouders aldoor langs den bamboe te schuren en daar tegenaan te bonken en duwen. Winnen zou de groep, die het eerst de bamboe doorgerammeid heeft. Den pijn aan rug en vingers verdragen, negeeren, kunnen ze alleen ingevolge een geheime leer, èlmoe.

Bij noot 40 op blz. 128 valt nog aan te teekenen, dat volgens Hazeu, („Nini Ṭowong", blz. 98) de (oudtijds) als regenmaker fungeerende ḍalang de lakon Windoe-Sedjati vertoonde.

Bij blz. 135. Den inhoud van het onleesbare 2de clichétje kunnen we omschrijven alsvolgt. Eerste maten, 1ste achtste: stokslag rechts; 2de: tik vier vingers rechts; 3de: slag vingers links; 4de: stokslag rechts; 5de: tik vier vingers rechts; 6de: slag vingers links; 7de: tik twee vingers rechts; 8ste: slag vingers links. Laatste maten: iedere kwart heeft eerst een stokslag rechts (achtste noot), daarna een vingertik rechts (zestiende), daarna een vingertik links, (id.).

Bij blz. 138, waar er sprake is van „ṭolkoṭol" en „ṭèl-kèṭèl, zie men de volgende opmerking uit het W. B. van P. & H., blz. XV: „Klankverwisseling, of vorming van stamwoorden door vocaalverandering, heeft plaats vooral bij klanknabootsing. . . . . ; en wel in dezer voege: terwijl een zwaar dof geluid door een doffen klank . . . (scherp: o, zacht: oe) . . . , en een helder geluid in het algemeen door een i-klank . . . (scherp è, zacht i) wordt weergegeven . . . staat de a (of â) daartusschen in . . .

B. v. sarèṭot, saraṭot, saroṭot, van drinken met een smak; (het làatste dus) zooals een paard zulks doet."

Nog enkele uitdrukkingen toe te voegen aan noot 49 op blz. 139: „mara orèng nabbhoe egghoeng": als een mensch, die de gong slaat; d.i.: doet men het goed, dan wordt men geprezen; maar doet men het verkeerd, dan wordt men berispt. „Nabbhoe tjamang": het omroepersbekken slaan; d.i.: veel van zichzelf spreken. „Tamboer sala", een verkeerde trom; d.i.: een slechte, opschudding verwekkende tijding. „Taboeqna mara bheḍḍoek": een buik als een groote-trom. „Boedjel kennong": een kennongnavel (uitpuilend).

Bij noot 50, blz. 141 vv., cf blz. 58 enz..

Heeft de uitdrukking ,,g o l è q d j a r a n p a n o l i h'' soms iets te maken met den slecht befaamden, van Madoera afkomstigen(?) edelman ,,K o e d å - p a n o l i h''?— Zeker mythisch verhaal wil, dat deze, samen met zijn, even losbandigen, broeder(?) ,,K o e d å - s a n t e r a n, (,,het rennende paard'',) de mythische Rårå Mendoet heeft geschaakt. Maar dit avontuur was zijn lààtste, het met den dood betààlde: Ingehaald door den verloofde van de jonkvrouw, door K o e m o e d å, (welke naam in dit verband weleens niet: Lotos, doch: ,,de op een paard gelijkende'' zou kunnen beduiden), sneuvelde de booswicht. Deze historie heet te zijn voorgevallen in het Patische, noord van de rivier Segodi. Zijn graf schijnt nog altijd een poenḍèn, offerplaats, te zijn voor lieden, die iets ongeoorloofds nastreven. Dit pleit wel voor de veronderstelde relatie. (Zie een feuilleton in ,,Kadjawèn'', het periodiek van Volkslectuur. 1928?)—

—We zijn intusschen ook nog enkele lezingen meester geworden van de Javaansche liefdetooverspreuk, genaamd naar de ,,djaran goejang''. De uitvoerigste willen we hier mededeelen en vertalen, zonder garantie te verleenen voor de resultaten of ons aansprakelijk te stellen voor ongewenschte gevolgen.

,,Nijat ingsoen mataq adji, adjikoe si djaran goejang, tjemeṭikoe sådå lanang, oepatoepatkoe lawé wenang, taq sabetaké goenoeng djoegroeg, sagårå asat, boemi sigar mrapat, ådjå manèh sing boemi jèn ora asigar mrapat, djabang bajiné si (Sarah) taq sabet pleq mati ngadeg, woeroeng mati sidå édan, woeroeng édan sidå boejan, woeroeng boejang sidå genḍeng, woeroeng genḍeng sidå ngengleng, ora mari-mari jèn ora akoe sing nambani, tekå kèḍep tekå lerep, tekå welas asih andoeloe badan salirakoe, asih, asih, asih saking karsaning Allah.''

Mijn voornemen (is het) opzeggen (van een) tooverspreuk; mijn tooverspreuk het badende paard, mijn rijzweep (is) een palmbladrib, mijn zweepkoord (katoen) garen; ik sla den ingestorten berg, de verdroogde zee, de in vieren gespleten aarde, kortom als de aarde niet in vieren gespleten (is), het kleine kindje van (Sarah) sla ik, klets, rechtopstaand dood, zoo niet dood dan toch waanzinnig, zoo niet waanzinnig dan toch dwaas, zoo niet dwaas dan toch zot van liefde, zonder verpoozing tenzij ik medicijn (tegengif?) toedien, zoodat onderwerping, zoodat rust, zoodat medelijden, zoodat liefde (bij het) zien (van) mijn lichaam, liefde, liefde door den wil Gods.

Een andere lezing heeft na den eersten regel nog ,,ngadeg satengahing latar, antjikantjikkoe watoe gilang'': (ik sta) rechtovereind in het midden van het erf, mijn voetbank (is) een glanzende steen. — Het moment van het noemen der geliefde luidt hier: ,,sabetaké atiné si (Sarah) oraå soemjoer'', dus: ik sla het hart van (Sarah) indien het nog niet (tot het) vermorzeld is.

Men ziet, op een paard wordt in deze tooverformule nauwelijks meer gedoeld; tenminste niet anders dan door het noemen van de zweep, waarmee geslagen zal worden. Wàt er precies als sexueel symbool moet verstaan worden, mag de Lezer zelf bedenken. (Palmbladrib, sådå lanang, is letterlijk: mannelijke sådå.)

Als (ascetische) observantie, behoorende bij dezen magischen ritus, gaf de laatstbedoelde lezing: Niet eten gedurende een dag en een nacht, den geheelen Donderdag tot Vrijdagmorgen. Te middernacht opzeggen, rechtopstaand in het midden van het erf, de oogen gericht naar de plaats, waar de bedoelde persoon zich bevindt.

De andere schrijft een reinen levenswandel (onthouding?) voor en een voeding met niets dan rijst zonder toespijs gedurende 7 dagen, de hoeveelheid voedsel gradueel verminderend tot het etmaal van volledig vasten, 's nachts géén lamp branden.— Bovendien moet er nog een tooverpoeder te baat genomen worden, waarvan de helft dient om, geworpen in de put bij het huis der onwillige geliefde, haar via drink- of bad-water te influenceeren, en de andere helft door den minnaar onder zijn hoofdkussen wordt gelegd. —

— Op den Javawal, in het Pråbålinggåsche, noemt men de gedresseerde bruidegomspaarden ,,djh. kèntja' '', (vgl. den naam van een mondtromstukje op blz. 68, waar ,,kèntja' '' nààst ,,njèrèk'' staat).

Ontmoeten daar elkander twéé besnijdenisoptochten, dan laat men wel de twee paarden een (wed)strijd, addhoeån, houden. Men schijnt de magische kracht echter minder aan de dieren zelf dan aan hun meesters, dresseurs toe te schrijven. Die met de sterkste vermogens brengt het paard van de tegenpartij zoo onder zijn macht, dat het als het ware verlamt, niet meer dansen of trippelen kan.

Zie blz. 147. Hier is sprake van de zeldzaamheid der trompetachtige instrumenten in den Archipel. Enkelvoudige bamboetrompetten blijken echter ook in de Pasoendan thuis. Een jager schrijft ons: ,,Het met gespannen lippen blazen op een dunnen, aan beide zijden open bamboe, een soort van korten s o e m p i t a n (blaaspijp, waaruit ook pijltjes of proppen klei als projectiel worden voortgeblazen), komt voor, om signalen te wisselen. De jagers herkennen elkander dan door den voor een ieder verschillenden toon.'' (Als het werkelijk dezèlfde bamboebuizen zijn, waarmee men òf proppen schiet, of tonen voortbrengt, is dit geval nagenoeg gelijk aan het door Prof. Nieuwenhuis van Dajaks vermelde. Misschien hebben we dat al gezegd, maar er schijnen daar fluiten voor te komen, die tevens als proppenschieter, kinderspeelgoed, gebruikt worden.)

Bij noot 53 op blz. 149 over de k e m a n a q's, kan nog het volgende worden gevoegd:

In het Tjérebonsche maken ze deel uit van de orchestjes, die de topèngvertooningen begeleiden, en zijn ze dus volstrekt geen speciaal hoofsche, doch gewone ((dorpsche) instrumenten. Ze worden hier niet met een slagstok geslagen, doch één speler hanteert de twéé kemanaqs en s l a a t d e e e n e m e t d e a n d e r e. (Dit doet denken aan de z.g. ,,slagkelkjes'' der reliefs.) Toch zouden, naar

mededeeling van dr. Pigeaud, twéé onderscheiden en afwisselende tonen verkregen worden. Wellicht weet de speler telkens één der twee instrumenten met zijn vasthoudende hand radicaal af te dempen.

Zie blz. 153. De algemeene naam voor ,,dansjongen'' van beroep is ,,tanḍă' lakè' ''. De Madoereesche ,,sarimpi's'' schijnen evenals de Jogjasche (meestal?) verkleede jongens geweest te zijn.

Zie blz. 161,2den kolom, 11den regel. Dat staat er nu wel heel triomphantelijk, van die twee schalmeien, die vroeger tot het Oesingsche gandroengorchestje zouden gehoord hebben. Maar men schijnt zich dat toch niet te herinneren, en ook vermeldt de Stoppelaar, dat ,,vroeger en bij eenvoudige lieden'' voor den ,,bespeler van de biola of viool'', (er blijkt er dus maar één verondersteld te worden?), ,,de angkloeng, een bamboezen xylophoon'' in de plaats kwam.

Zie blz. 203, 204. ,,Tjo(e)weng'' beduidt het gefluit van een kogel e.d., ,,tjoewing'' b.v. dat van een locomotief. —

,,Sober'', (Jav. ,,oewer'') is het ,,aanzetstuk (de trechter) van opgerold palmblad aan een fluitje (lees: schalmei) van rijsthalm'' (K.). Vandaar ,,njobèr dharamijan'': zoo'n piepertje daarvan voorzien. —

Ook in ,,Toeters en Piepers'' zie ,,Djâwâ'', V hebben we een op Madoera waargenomen kinder-blaasinstrumentje beschreven en afgebeeld (blz. 317, 1ste kol. bovenaan), waarbij de uittredende lucht de randen van een of meer tamelijk lange spleten in trilling bracht. Het komt ook op Java voor. Madoereezen, Javanen en Soendaneezen zullen trouwens de meeste kinderinstrumentjes wel gemeen hebben.

Zie blz. 205. ,,Teng-ketteng'' is volgens Kiliaan de Soemenepsche naam van een snaarinstrument. ,,Bhăngsana bijola atabă katjapi'': ,,een soortement viool of katjapi''. Zoo op het gehoor zouden we bij den naam eer aan een idiochorde cither gedacht hebben. (Vgl. blz. 190, 191.)

Zie blz. 206. ,,Siḍă' '' (Jav. ,,sentaq'') is het touwwerk van rottan om een tromvel te spannen. (K.) — ,,Serreng'' beduidt: strak gespannen, o. a. van een trom.

Zie blz. 207. ,,Sabhăroengan'' is: een heel stel, van muziekinstrumenten.

,,Engghăntong ghăngsa(h)'' eigenlijk: het brons ophangen, beduidt: den gamelan laten spelen (eventueel met een bepaald doel; om aan een kind een lang leven te verzekeren b.v. K.)

,,Pangkon'': stellage voor een muziekinstrument. (K.)

Namen van gamelanstukken, bij ons weten hier nog niet vermeld: Djinggoe'. Goendjing. Garamang. Ganggong. Selato(e)n. Kaloran. Dè-onḍè, (ook de naam van een koekje.)

,,Bhănget is: sterk, ,,tanḍes'': hard, gezegd van geluid.

Zie blz. 226 vv.. ,,Deuntje!! schijnt juister te zijn: ,,ngèt-longèt'', ,,lolongèt'', ,,ngètlongèdhăn''.

Of de overstelpende veelheid van woorden, die dienen om verschillende nuances van geluidgeven aan te duiden, allèèn een gevolg is van de fijn onderscheidende ooren der Madoereezen, of dat hier ook de hebbelijkheid meewerkt, die men wel aan z.g. primitieve talen heeft willen opmerken, van aan alle dingen of verschijnselen aparte namen toe te kennen, ze niet onder algemeene aspecten te brengen, weten we niet.

Aan klagelijkheden vonden we nog: ,,koewak'', het gekras van een raaf, maar ook: hard gehuil. (Dit vogelgeluid schijnt dus evenzeer gedisqualificeerd te worden als dat van de perrè.) Voorts ,,kaḍiḍi'' of ,,kaḍoeḍoe'': kermen, kreunen; — ,,ngè'ngè' '': huilerig steunen, (,,ngo'ngo' '': mopperen); — ,,asambhăt'': weeklagen; — ,,ngarèntè'': kermen.

,,Ngara'nga' '' is: niet helder, gezegd van een huilende stem. ,,Abăngsèt'': onheilspellend huilen. —

,,Toewat'': schreeuwen, en ,,rennja'': zacht, aangenaam, gezegd van een stem, schijnen ons eerder ontgaan te zijn. —

— Kiliaan noemt van tembangnamen óók nog ,,Maghăttro(h)'', (en de door ons reeds vermelde ,,Pangkor'' en ,,Selangèt'').

Zie blz. 244. Wie zich voor kinderspelen interesseeren, kunnen nog een aantal tekstjes of andere gegevens vinden in het woordenboek van Kiliaan. En wel op de volgende pagina's (niet van alle zegt hij uitdrukkelijk, dat het kinderspelen zijn): I, 3: aèng lèma, 9: (ter-)ènter, 19: anṭoeng, 19: anang, 21: (tjoeng-)atjoeng, 25: èrèt, 26: aros, 36: oddhăk, 51: (lar-)olar, 103: tjoe, 108: (tja'-)tjattja', 123: tjiloet, 133: tjomblek, 134: tjoggloek, 176: ka'oekkè, 182: (tjing-)kintjing, 182: (tjoeng-)koentjoeng, 198: (tjing-)karintjing, 202: (roek-) koeroek; 221: (djhăng-)koto'; 238: (lar-) koelar; 251: kalang (boedjă), 254: (pa'-) kopak, 262: kodhjă, 272: (boek-)kamboeghăn, 285: (dhi'-)dhindhi', 311: (ri-)toeri, 349: (mon-)tèmon, 380: sanak, 394: (roet-)soeroet, 395 siroep, 398: serboek, 402: (koe-) soekoe, 426: (sèng-)salèngsèng, 427 (es)sop, 443: simbar, 444: sambhel ghepping;

II, 13: loer-kasombhărăn, 26: lèlèt, 32: lijoe', 55: pa'-rambheng, 60: pandoeng, 65: pandjan, 70: pètjengngan, 193: (boeng-) maririmboeng, 221: ghăi', 250: ghoeloe', 291: boennongko, 331: baloek, 339: boelliboelkan, 341: bhălăng, 348: (djă-)bhădjă'an (,,krokodilletje'': krijgertje spelen in het water) — , 369: boengboengsing.

Zie blz. 278. We bemerken nader, dat het huidsmeersel ,,pèlès'' (Mad.) of ,,pilis'' (Jav.) volstrekt niet uitsluitend een geneesmiddel, doch weldegelijk ook een schoonheidsmiddel is (,,pilis ajon-ajon'') en dan wordt geappliceerd op het onderooglid (vgl. Kiliaan) of op het voorhoofd (Jansz). In het gegeven geval behoort het dus vermoedelijk bij het bruidstoilet.

De bloemsnoeren van strophe IV (raroentji, rontjè) zijn meer speciaal de snoeren bloe-

Bij noot 50, blz. 141 vv., cf blz. 58 enz..
Heeft de uitdrukking ,,g o l è q d j a r a n p a n o l i h'' soms iets te maken met den slecht befaamden, van Madoera afkomstigen(?) edelman ,,K o e d å - p a n o l i h''?— Zeker mythisch verhaal wil, dat deze, samen met zijn, even losbandigen, broeder(?) ,,K o e d å - s a n t e r a n, (,,het rennende paard'',) de mythische Rårå Mendoet heeft geschaakt. Maar dit avontuur was zijn lààtste, het met den dood betààlde: Ingehaald door den verloofde van de jonkvrouw, door K o e m o e d å, (welke naam in dit verband weleens niet: Lotos, doch: ,,de op een paard gelijkende'' zou kunnen beduiden), sneuvelde de booswicht. Deze historie heet te zijn voorgevallen in het Patische, noord van de rivier Segodi. Zijn graf schijnt nog altijd een poeṇḍèn, offerplaats, te zijn voor lieden, die iets ongeoorloofds nastreven. Dit pleit wel voor de veronderstelde relatie. (Zie een feuilleton in ,,Kadjawèn'', het periodiek van Volkslectuur. 1928?)—

—We zijn intusschen ook nog enkele lezingen meester geworden van de Javaansche liefdetooverspreuk, genaamd naar de ,,djaran goejang''. De uitvoerigste willen we hier mededeelen en vertalen, zonder garantie te verleenen voor de resultaten of ons aansprakelijk te stellen voor ongewenschte gevolgen.

,,Nijat ingsoen mataq adji, adjikoe si djaran goejang, tjemeṭikoe sådå lanang, oepatoepatkoe lawé wenang, taq sabetaké goenoeng djoegroeg, sagårå asat, boemi sigar mrapat, ådjå manèh sing boemi jèn ora asigar mrapat, djabang bajiné si (Sarah) taq sabet pleq mati ngadeg, woeroeng mati sidå édan, woeroeng édan sidå boejan, woeroeng boejang sidå gendeng, woeroeng gendeng sidå ngengleng, ora mari-mari jèn ora akoe sing nambani, tekå kèḍep tekå lerep, tekå welas asih andoeloe badan salirakoe, asih, asih, asih saking karsaning Allah.''

Mijn voornemen (is het) opzeggen (van een) tooverspreuk; mijn tooverspreuk het badende paard, mijn rijzweep (is) een palmbladrib, mijn zweepkoord (katoen) garen; ik sla den ingestorten berg, de verdroogde zee, de in vieren gespleten aarde, kortom als de aarde niet in vieren gespleten (is), het kleine kindje van (Sarah) sla ik, klets, rechtopstaand dood, zoo niet dood dan toch waanzinnig, zoo niet waanzinnig dan toch dwaas, zoo niet dwaas dan toch zot van liefde, zonder verpoozing tenzij ik medicijn (tegengif?) toedien, zoodat onderwerping, zoodat rust, zoodat medelijden, zoodat liefde (bij het) zien (van) mijn lichaam, liefde, liefde door den wil Gods.

Een andere lezing heeft na den eersten regel nog ,,ngadeg satengahing latar, antjikantjikkoe watoe gilang'': (ik sta) rechtovereind in het midden van het erf, mijn voetbank (is) een glanzende steen. — Het moment van het noemen der geliefde luidt hier: ,,sabetaké atiné si (Sarah) oraå soemjoer'', dus: ik sla het hart van (Sarah) indien het nog niet (tot het) vermorzeld is.

Men ziet, op een paard wordt in deze tooverformule nauwelijks meer gedoeld; tenminste niet anders dan door het noemen van de zweep, waarmee geslagen zal worden. Wàt er precies als sexueel symbool moet verstaan worden, mag de Lezer zelf bedenken. (Palmbladrib, sådå lanang, is letterlijk: mannelijke sådå.)

Als (ascetische) observantie, behoorende bij dezen magischen ritus, gaf de laatstbedoelde lezing: Niet eten gedurende een dag en een nacht, den geheelen Donderdag tot Vrijdagmorgen. Te middernacht opzeggen, rechtopstaand in het midden van het erf, de oogen gericht naar de plaats, waar de bedoelde persoon zich bevindt.

De andere schrijft een reinen levenswandel (onthouding?) voor en een voeding met niets dan rijst zonder toespijs gedurende 7 dagen, de hoeveelheid voedsel gradueel verminderend tot het etmaal van volledig vasten, 's nachts géén lamp branden.— Bovendien moet er nog een tooverpoeder te baat genomen worden, waarvan de helft dient om, geworpen in de put bij het huis der onwillige geliefde, haar via drink- of bad-water te influenceeren, en de andere helft door den minnaar onder zijn hoofdkussen wordt gelegd. —

— Op den Javawal, in het Pråbålinggåsche, noemt men de gedresseerde bruidegomspaarden ,,djh. kèntja' '', (vgl. den naam van een mondtromstukje op blz. 68, waar ,,kèntja' '' nààst ,,njèrèk'' staat).

Ontmoeten daar elkander twéé besnijdenisoptochten, dan laat men wel de twee paarden een (wed)strijd, addhoeån, houden. Men schijnt de magische kracht echter minder aan de dieren zelf dan aan hun meesters, dresseurs toe te schrijven. Die met de sterkste vermogens brengt het paard van de tegenpartij zoo onder zijn macht, dat het als het ware verlamt, niet meer dansen of trippelen kan.

Zie blz. 147. Hier is sprake van de zeldzaamheid der trompetachtige instrumenten in den Archipel. Enkelvoudige bamboetrompetten blijken echter ook in de Pasoendan thuis. Een jager schrijft ons: ,,Het met gespannen lippen blazen op een dunnen, aan beide zijden open bamboe, een soort van korten s o e m p i t a n (blaaspijp, waaruit ook pijltjes of proppen klei als projectiel worden voortgeblazen), komt voor, om signalen te wisselen. De jagers herkennen elkander dan door den voor een ieder verschillenden toon.'' (Als het werkelijk dezèlfde bamboebuizen zijn, waarmee men òf proppen schiet, òf tonen voortbrengt, is dit geval nagenoeg gelijk aan het door Prof. Nieuwenhuis van Dajaks vermelde. Misschien hebben we dat al gezegd, maar er schijnen daar fluiten voor te komen, die tevens als proppenschieter, kinderspeelgoed, gebruikt worden.)

Bij noot 53 op blz. 149 over de k e m a n a q's, kan nog het volgende worden gevoegd:
In het Tjérebonsche maken ze deel uit van de orchestjes, die de topèngvertooningen begeleiden, en zijn ze dus volstrekt geen speciaal hoofsche, doch gewone ((dorpsche)) instrumenten. Ze worden hier niet met een slagstok geslagen, doch één speler hanteert de twéé kemanaqs en s l a a t d e e e n e m e t d e a n d e r e. (Dit doet denken aan de z.g. ,,slagkelkjes'' der reliefs.) Toch zouden, naar

mededeeling van dr. Pigeaud, twéé onderscheiden en afwisselende tonen verkregen worden. Wellicht weet de speler telkens één der twee instrumenten met zijn vasthoudende hand radicaal af te dempen.

Zie blz. 153. De algemeene naam voor ,,dansjongen'' van beroep is ,,tanḍâ' lakè' ''. De Madoereesche ,,sarimpi's'' schijnen evenals de Jogjasche (meestal?) verkleede jongens geweest te zijn.

Zie blz. 161, 2den kolom, 11den regel. Dat staat er nu wel heel triomphantelijk, van die twee schalmeien, die vroeger tot het Oesingsche gandroengorchestje zouden gehoord hebben. Maar men schijnt zich dat toch niet te herinneren, en ook vermeldt de Stoppelaar, dat ,,vroeger en bij eenvoudige lieden'' voor den ,,bespeler van de biola of viool'', (er blijkt er dus maar één verondersteld te worden?), ,,de angkloeng, een bamboezen xylophoon'' in de plaats kwam.

Zie blz. 203, 204. ,,T j o (e) w e n g'' beduidt het gefluit van een kogel e.d., ,,t j o e w i n g'' b.v. dat van een locomotief. —

,,S o b e r'', (Jav. ,,o e w e r'') is het ,,aanzetstuk (de trechter) van opgerold palmblad aan een fluitje (lees: schalmei) van rijsthalm'' (K.). Vandaar ,,njobèr dharamijan'': zoo'n piepertje daarvan voorzien. —

Ook in ,,T o e t e r s e n P i e p e r s'' zie ,,Djâwâ'', V hebben we een op Madoera waargenomen kinder-blaasinstrumentje beschreven en afgebeeld (blz. 317, 1ste kol. bovenaan), waarbij de uittredende lucht de randen van een of meer tamelijk lange spleten in trilling bracht. Het komt ook op Java voor. Madoereezen, Javanen en Soendaneezen zullen trouwens de meeste kinderinstrumentjes wel gemeen hebben.

Zie blz. 205. ,,T e n g - k e t t e n g'' is volgens Kiliaan de Soemenepsche naam van een snaarinstrument. ,,Bhângsana bijola atabâ katjapi'': ,,een soortement viool of katjapi''. Zoo op het gehoor zouden we bij den naam eer aan een idiochorde cither gedacht hebben. (Vgl. blz. 190, 191.)

Zie blz. 206. ,,S i ḍ â' '' (Jav. ,,sentaq'') is het touwwerk van rottan om een tromvel te spannen. (K.) — ,,S e r r e n g'' beduidt: strak gespannen, o. a. van een trom.

Zie blz. 207. ,,S a b h â r o e n g a n'' is: een heel stel, van muziekinstrumenten.

,,E n g g h â n t o n g g h â n g s a (h)'' eigenlijk: het brons ophangen, beduidt: den gamelan laten spelen (eventueel met een bepaald doel; om aan een kind een lang leven te verzekeren b.v. K.)

,,P a n g k o n'': stellage voor een muziekinstrument. (K.)

Namen van gamelanstukken, bij ons weten hier nog niet vermeld: Djinggoe'. Goendjing. Garamang. Ganggong. Selato(e)n. Kaloran. Dè-onḍè, (ook de naam van een koekje.)

,,Bhâṇget is: sterk, ,,tanḍes'': hard, gezegd van geluid.

Zie blz. 226 vv.. ,,Deuntje'' schijnt juister te zijn: ,,ngèt-longèt'', ,,lolongèt'', ,,ngètlongèdhân''.

Of de overstelpende veelheid van woorden, die dienen om verschillende nuances van geluidgeven aan te duiden, allèèn een gevolg is van de fijn onderscheidende ooren der Madoereezen, of dat hier ook de hebbelijkheid meewerkt, die men wel aan z.g. primitieve talen heeft willen opmerken, van aan alle dingen of verschijnselen aparte namen toe te kennen, ze niet onder algemeene aspecten te brengen, weten we niet.

Aan klagelijkheden vonden we nog: ,,koewak'', het gekras van een raaf, maar ook: hard gehuil. (Dit vogelgeluid schijnt dus evenzeer gedisqualificeerd te worden als dat van de perrè.) Voorts ,,kaḍiḍi'' of ,,kaḍoeḍoe'': kermen, kreunen; — ,,ngè'ngè' '': huilerig steunen, (,,ngo'ngo' '': mopperen); — ,,asambhât'': weeklagen; — ,,ngarèntè'': kermen.

,,Ngara'nga' '' is: niet helder, gezegd van een huilende stem. ,,Abângsèt'': onheilspellend huilen. —

,,Toewat'': schreeuwen, en ,,rennja'': zacht, aangenaam, gezegd van een stem, schijnen ons eerder ontgaan te zijn. —

— Kiliaan noemt van t e m b a n g namen óók nog ,,Maghâttro(h)'', (en de door ons reeds vermelde ,,Pangkor'' en ,,Selangèt'').

Zie blz. 244. Wie zich voor kinderspelen interesseeren, kunnen nog een aantal tekstjes of andere gegevens vinden in het woordenboek van Kiliaan. En wel op de volgende pagina's (niet van a l l e zegt hij uitdrukkelijk, dat het k i n d e r spelen zijn): I, 3: aèng lèma, 9: (ter-)ènter, 19: anṭoeng, 19: anang, 21: (tjoeng-)atjoeng, 25: èrèt, 26: aros, 36: oddhâk, 51: (lar-)olar, 103: tjoe, 108: (tja'-)tjattja', 123: tjiloet, 133: tjomblek, 134: tjoggloek, 176: ka'oekkè, 182: (tjing-)kintjing, 182: (tjoeng-)koentjoeng, 198: (tjing-)karintjing, 202: (roek-) koeroek; 221: (djhâng-)koto'; 238: (lar-) koelar; 251: kalang (boedjâ), 254: (pa'-) kopak, 262: kodhjâ, 272: (boek-)kamboeghân, 285: (dhi'-)dhindhi', 311: (ri-)toeri, 349: (mon-)tèmon, 380: sanak, 394: (roet-)soeroet, 395 siroep, 398: serboek, 402: (koe-) soekoe, 426: (sèng-)salèngsèng, 427 (es)sop, 443: simbar, 444: sambhel ghepping;

II, 13: loer-kasombhârân, 26: lèlèt, 32: lijoe', 55: pa'-rambheng, 60: pandoeng, 65: pandjan, 70: pètjengngan, 193: (boeng-) maririmboeng, 221: ghâi', 250: ghoeloe', 291: boennongko, 331: baloek, 339: boellibolkan, 341: bhâlâng, 348: (djâ-)bhâdjâ'an (,,krokodilletje'': krijgertje spelen in het water) —, 369: boengboengsing.

Zie blz. 278. We bemerken nader, dat het huidsmeersel ,,pèlès'' (Mad.) of ,,pilis'' (Jav.) volstrekt niet uitsluitend een geneesmiddel, doch weldegelijk ook een schoonheidsmiddel is (,,pilis ajon-ajon'') en dan wordt geappliceerd op het onderooglid (vgl. Kiliaan) of op het voorhoofd (Jansz). In het gegeven geval behoort het dus vermoedelijk bij het bruidstoilet.

De bloemsnoeren van strophe IV (raroentji, rontjè) zijn meer speciaal de snoeren bloe-

men, zooals die door een bruid gedragen worden, (Kiliaan).

De „gelong rambăjena'' van het refrein duidt weer op den bruidstooi. Immers „rambăj'' beteekent volgens K. niet slechts: kwastjes, doch ook „de in vier lange draden geregen malaṭè-bloemen die van elk oor van een bruid . . . . afhangen, (rambăijă kemantan).

Voor die kunstmatige bloem „soering pati'', als oortooisel genoemd in strophe II, (vgl. blz. 252, 265), schijnt ook de naam „ḍoe'-remmek'' of „rangon'' gebruikt te worden; althans beschrijft K. die als roode tjampaka-bloemen (gelardeerd) met malaṭè's.

Als slot worde hier nog een uiterst zonderling instrument, geluidgevend speelgoed genoemd, dat we zoojuist bij Kiliaan vermeld vinden: de to'-kento'an, zijnde een testiculus arietinus, waarmee men, door erop te drukken, het geluid van een flatus nabootst !

INHOUD.

I. Inleiding.

II. Gamelans.

III. Toonnamen

IV. Gamelanstukken.

V. Over de waardeering en de studie van de Inlandsche muziek, van de volksmuziek vooral.

VI. Ghäloendhäng,

VII. Dal-ondèl,

XVIII. Twee-schalmeien-orchestje.

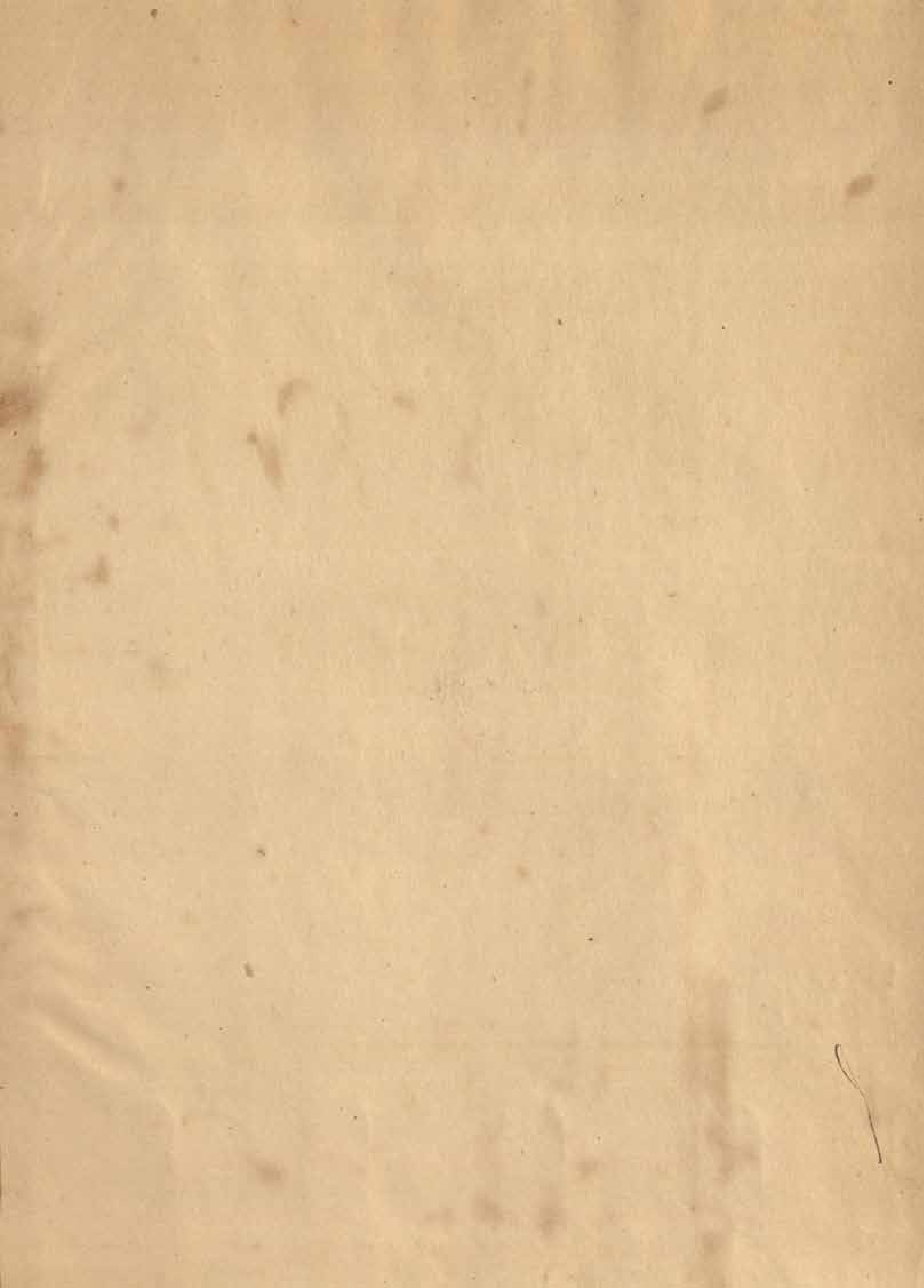
XIX. Bangkalansch wedren-orchestje.

XX. Orchestje met angkloengs.

XXI. Instrumentaal allerhande.


CENTRAL ARCHAEOLOGICAL LIBRARY
(New Delhi)

(102)



42

"A book that is shut is but a block"

CENTRAL ARCHAEOLOGICAL LIBRARY
GOVT. OF INDIA
Department of Archaeology
NEW DELHI.

Please help us to keep the book clean and moving.

S. B., 148. N. DELHI.